[illegible]
[illegible] 14. VIII. 19

A 4.40

# Belgische Baudenkmäler

Von

Eugen Lüthgen

Mit 96 Vollbildern

Im Insel-Verlag zu Leipzig
1915

Belgien ist groß durch seine Kunst. Einsam ist diese Kunst in ihrer Größe und bedrängend durch die Wucht ihres Willens. Die belgische Kunst ist gewachsen wie Kristalle wachsen, die eine harte Notwendigkeit Schicht um Schicht gestaltet. Trunken von der Kraftfülle eigenen Seins strömt ihr vielförmiges Leben in breitem Strome dahin. Ihres Wesens bewußt, weiß sie von keinen Grenzen. Ihr Wille ist ihr Erfüllung.

Kaum jemals ist ihr Blick in unergründbare Fernen gerichtet. Das Mögliche wird bis in die letzten Regungen hinein erschöpft. Dem weltfahrenden Handelsvolke war nichts Fremdes fremd. Alles Sichtbare mit sinnlicher Glut zu umfassen, war glühender Wirklichkeitsfreude hohes Genügen.

Wo immer im Werden der Zeiten das Wirkliche Geltung besitzt, entfaltet diese Kunst den vollen Reichtum bodenständigen Wuchses. Ob sie auch, dem Triebe kraftvoll-wilder Sinnlichkeit folgend, sich in die Niederungen des Lebens ergießt, ihr Wille zur Form, ihre Sehnsucht nach Farbe überdeckt mit heiterem Schimmer das Gemeine. Ihrer Lust an Prunk und Gepränge entquillt in satter Fülle lebenatmende Frische. Wie das Leben selbst ist diese Kunst: verschwenderisch, gleißend, ewig jung.

Über diese Kunst brachen viele furchtbare Kriege herein. Kaum ein Land hat je solche Lasten getragen wie Belgien. Was Kriege zerstören konnten, es geschah. Immer aber noch erscheint dies Land an Schönheit unausschöpfbar. Mag auch heute wieder bittere Pflicht Zerstörung fordern, das Bild dieses Landes und seiner Kunst bleibt unverwischt.

## Rasse, Volk und Land

Zwar nicht aus eigener Kraft, aber dennoch auf Grund alter Gemeinschaft gewannen die südlichen Niederlande im 19. Jahrhundert ihre politische Einheit, auch als Königreich Belgien dem Zwange geschichtlicher Bestimmung folgend: als Grenzland zu dienen zwischen Frankreich und Deutschland. Heute wie damals entbehrt Belgien, in wechselvollen Schicksalen mit den rassestarken Volksstämmen germanischen und romanischen Blutes verknüpft, des beruhigenden Gleichmaßes der Rassen- und Spracheinheit. Nicht das Geschick eines Volkes, so scheint es, sondern das Werden willkürlich geeinter Städte und Staaten, weltlicher und kirchlicher Machtgruppen bildet die Geschichte des belgischen Landes. Selbständig und fern dem Ziele einer völkischen Einheit wirkte die Herrschsucht adliger Geschlechter, der Machthunger der Grafen und Kirche in den Ländern an Maas und Schelde.

Wechselvoll war der Einfluß der beherrschenden Nachbarstaaten Deutschland und Frankreich. Stets aber blieb sich gleich die formgestaltende Kraft der heimatlichen Erde. Dem Boden dieses Landes entwuchs ein unerklärbar zeugungsstarker Schöpferwille in seltener Einheit schöpferischen Seins. Ob auch das belgische Völkergemisch auseinanderstrebte, die geistigen und formgestaltenden Regungen des Landes gewannen Ursprung und Leben wie aus einem Guß, als wären sie geboren aus einheitlichem Volke, gewachsen auf nie entzweitem Boden, stets der Kraft mächtig, Fremdes nach Belieben in sich aufzusaugen und sich anzupassen. Eigener Begabung vertrauend, war und blieb Belgien „der Mikrokosmos gleichsam des gesamten Landes zwischen Rhein und Seine".

Zwar sind die Bausteine, aus denen die neuen Einheiten gefügt werden, vielfach zusammengesetzt und verschiedenartigen Ursprungs. Und wenn auch dem nachspürenden Sinne sich die Quellen außerhalb belgischen Landes in den großen Nachbarreichen oder in weiterer Ferne, in Italien und dem Orient erschließen: das eine, wie aus dieser Mischung die ausstrahlende und weltumspannende Kraft wurde, die gleicherweise in der niederländischen Malerei wie in den Wunderwerken der Baukunst belgischen Bürgersinnes ihren Ausdruck fand, dies eine bleibt wie jede große Kunst der Erkenntnis verschlossen. Nur ahnendes Erleben findet einen Weg in das Dunkel der Erkenntnisfülle dieser Gestaltung.

Als das römische Weltreich in arger Bedrängnis seine beiden nördlichen Provinzen Belgien und Germanien als Schutz- und Grenzwehr aufgab, standen sich in Belgien wie zur Zeit Cäsars Germanen und Keltoromanen gegenüber. Damals wie heute scheidet eine scharfe Grenze die Bewohner mit romanischer Sprache von denen germanischer Mundart. Wiewohl sich auf der langen Linie der Sprachgrenze von Dünkirchen bis Maastricht keine geographische Trennungswand bietet, keine Gebirgskette, kein Fluß, ist dennoch in ununterbrochenem Fortgange von West nach Ost ein unsichtbarer, lückenloser Grenzwall errichtet. In alter Zeit zwar war eine tatsächliche Scheidewand gegeben. Der verschwundene „Kohlenwald", ein Schutzwall aus Holz, der den nördlichen Teil der Niederlande von den Ufern der Schelde bis zu den Höhen der Ardennen undurchdringlich bedeckte. Er bildete für die romanisierten Kelten den Markstein der Grenzen gegen das fränkische Volk. Durch diesen Wald wurden im Norden und Westen die romanisierten Kelten, die Wallonen Belgiens, damals von den Germanen „Wala" genannt, von den Franken getrennt; während im Osten die Kelten

inmitten der Germanen durch die Grenzscheide der Ardennen wie von einem mächtigen Schutzdamm vor ihren Feinden geschützt wurden. Noch heute, nach fast anderthalbtausend Jahren, behaupten die Wallonen und Vlamen die gleichen Stellungen, die sie im 5. Jahrhundert innehatten[1].

Trotzdem kam es vereinzelt zu örtlichen Rassemischungen. So mischten sich Teile der salischen Franken, die unter Chlodwig den römischen Truppen des Aetius entgegenzogen, auf ihrem Siegeszuge im Tal der Lys und in den Ländern nördlich der Somme, in der Umgebung von Boulogne und weiter nordöstlich bei Cambrai, Tournai und Arras mit keltischen Urbewohnern. Vom heimatlichen Boden zu weit abgetrennt, ohne den stärkenden Nachschub germanischen Blutes, wurden sie von Romanen aufgesogen. Das gleiche Schicksal erlitten versprengte germanische Truppen im Hennegau und in Artois. In der Kunst dieser Gebiete sind die germanischen Formmerkmale aus dieser alten Rassenmischung zu verstehen.

Das politische Denken des Mittelalters wurzelt, den Ansprüchen des römischen Kaisertums folgend, in dem Gedanken der alle Volksgrenzen überflutenden Weltherrschaft. Weltbürgerlich, im weitesten Sinne des Wortes, war diese Gesinnung. Ohne Rücksicht auf die Sprache des Blutes blieb das belgische Grenzland während der mittelalterlichen Machtverschiebungen Sehnsucht und Ziel des deutschen und französischen Eroberungwillens, bis es, da der Traum eines selbständigen Reiches unter Lothar, Ludwigs des Frommen Sohn, nicht Wirklichkeit wurde, mit Teilen Luxemburgs und Frankreichs als Lotharingien Deutschland angegliedert wurde. Schon aber hatte sich in Niederlotharingien eine zweite, kaum weniger seltsame Trennung vollzogen. Das Land zwischen Schelde und Nordsee, schon im 9. Jahrhundert Flandern genannt, war durch den Vertrag

von Verdun dem Reiche Karls des Kahlen zugeteilt. Dieses von germanischer Urbevölkerung bewohnte Gebiet blieb seitdem Frankreich einverleibt. So besaß seit Beginn des Mittelalters Frankreich „an seiner Nordgrenze in Gestalt von Flandern eine germanische Provinz, gleichwie Deutschland seinerseits, als Besitzer der wallonischen Teile Lotharingiens, an seiner Westgrenze ein romanisches Land sein eigen nannte".

Rassenvermengend wie die politische Lage in zwiespältiger Mischung mit doppelter Grenzscheide wirkte auch die Macht der Kirche. Gemäß römischer Überlieferung fallen die Verwaltungsgrenzen mit denen der Kirche zusammen. Dadurch umfaßt ungefähr jedes der belgischen Bistümer germanische wie romanische Gebiete. Das Bistum Lüttich, das sich von der Maas bis zur Dyle erstreckte, war ein Teil des Erzbistums Köln, während das Stift Cambrai zwischen Dyle und Schelde, das Bistum Tournai von der Schelde bis zur Meeresküste und zum Zwijn und das Bistum Thérouanne im Tale der Yser dem Erzbistum Reims unterstellt waren.

So sind vom Beginne geschichtlichen Werdens an die Bewohner Belgiens sinnfällig hineingetrieben in eine Vermittlerrolle, gewaltiger und dauernder, als die Geschichte der Völker sie je sah. In eine Rolle, die geistreich und bis zum letzten Ziele zu spielen, Ehrenpflicht schien, soweit romanisches Blut sprach. Ob auch Rasse und Sprache das Volk in zwei Teile schied, die Sprachgrenze hinderte nicht, daß Sitte und Gesinnung sich dauernd mischten. Die harte Notwendigkeit gebot den Herrschern und geistigen Führern des Volkes, sich beider Sprachen zu bedienen. So war das erste und mächtigste Bindeglied geknüpft, das zur äußeren Einheit führen konnte

Alle Quellen geistigen Lebens aber lagen in der Fremde. Die kirchlichen Metropolen Flanderns waren die alten römischen Verwaltungssitze jenseits des Kohlenwaldes. In Frankreich lagen die Städte, aus denen Flandern seine Nahrung sog – eine vor allen machtvoll: Reims.

Und der erregbarste und beweglichste Teil des belgischen Volkes, die Wallonen an den Ufern der Maas, fanden in Köln ihr kirchliches Vorbild. Die Kirche ließ Sitte und Denkungsart der Völker sich mischen, ließ die Gegensätze sich mildernd verschleifen. In Reims und Köln vermittelte sie der belgischen Geistlichkeit fremde Sprache und Sitte.

In den Abteien lebten vlämische und wallonische Mönche nebeneinander. Daß man im Kloster St. Armand das älteste Gedicht der französischen Literatur, die Kantilene der hl. Eulalia, neben einem der ältesten deutschen Sprachdenkmäler, dem Ludwigsliede, fand, ist der bezeichnendste Ausdruck der allgemeinen Lage.

Französischer Einfluß äußerte sich vornehmlich in der Sprache, der deutsche in der Verwaltung, in der wissenschaftlichen und künstlerischen Bildung, namentlich in der Zeit der deutschen Vorherrschaft vom 10. bis zum 12. Jahrhundert.

In der lockeren Vermengung zweier Rassen, die nebeneinander leben und sich dennoch durchdringen, wurde für die geistige und künstlerische Entwicklung Belgiens der Boden bereitet. Die Einstellung zweier Rassen auf ein Ziel hin ließ die geistig bedeutsamsten, die schöpferischen Kräfte zweier Völker sich auf engem Raume befruchten. Aus diesem Boden sprudeln die immer reichen Quellen, die dem triebhaften Schöpferwillen der belgischen Formkraft stets neue Nahrung geben.

## Der belgische Formwille

Die Eigenart belgischen Wesens widerstrebt den Gestaltungsgesetzen, die in der mittelalterlichen Baukunst die schöpferische Phantasie zu Höchstleistungen führten. Belgien bietet eine fortlaufende Kette von Hemmungserscheinungen, die tief eingebettet liegen in den Vorzügen der belgischen Kunstgestaltung. Die Geistes- und Formentwicklung beruht in Belgien mehr auf der schöpferischen Begabung der Persönlichkeit als auf der Gestaltungskraft des Volkes. Da das Bauen des Mittelalters aber „die stärkste Art gehobenen Ausdruckes" eines ganzen Volkes ist, haben sich an dem Widerspruch zwischen Einzelschicksal und Volkswille die besten Kräfte verblutet.

Die Baukunst des Mittelalters entsteht nicht als Schöpfung eines Mannes, einer Gruppe von Künstlern. Sie ist mehr. Sie wurzelt mit allen ihren Fasern im Volke. Sie entbehrt, so scheint es, des gestaltenden Einzelwillens, der in der Persönlichkeit eines Künstlers zur sichtbaren Formgestaltung drängt, ebenso freudig, wie die in Massenanschauung und Massengefühlen befangene religiöse und wissenschaftliche Weltanschauung kampfgeübt sich jedem Sonderwillen entzieht. Weder Einzelerlebnis noch Einzelschöpfung formt den mittelalterlichen Raum. Das erträumte Werk, die Klosterkirche, der Dom, übersteigt um ein Vielfaches die Kraft des einzelnen. Nicht einer in der kurzen Spanne eines Menschenlebens, Geschlechter schaffen das werdende Werk.

Das ganze kraftvoll-wilde, tatbegeisterte Volk schafft mit am Werke. Die Schöpfung der neuen Formensprache, des romanischen Stiles, ist und bleibt Sache des Volkes. Es gibt keinen Anfang, kein Ende in der lebendigen Frische dieser Gestaltung. Ein hin-

gleitendes Fließen, ein strömendes Fluten ist das Werden des romanischen Stiles. Wie er sich dem Dunkel der altchristlichen Antike entringt, so versinkt er ohne Grenze in den Formüberschwang spätromanischer Pracht. Nirgends eine zwingende Regel, ein starres Gesetz, überall blutvolles Leben, lebendige Freiheit.

Machtvoll und in steter Einheit des Werdens wächst er in Deutschland, der Phantasie des Volkes freimütig hingegeben. In der Geistlichkeit, den Trägern der mittelalterlichen Kunst, in den Klöstern und Domstiften einte sich die geistige Auslese des Volkes. Aus allen Ständen drängten die zukunftsreichsten Kräfte hierhin.

Auf frischer, knabenhafter Derbheit lastet oft der dunkle Druck übersinnlicher Mächte, gärend überströmt von der ungestümen Lust des Wirken-Wollens. Aus dem verworrenen Reichtum dieser Quellen speist die mittelalterliche Formkraft ihr sehnsüchtigstes Ziel: den Kirchenbau.

Bauherr und Baumeister sind eins. In den kirchlichen Werkstätten geben die Geistlichen die Bestimmungen über Form und Maß. Dem, was einer ersinnt, fügt ein anderer in phantasievoller Gestaltung neue Schönheit zu. Was immer aus innerem Drängen des Volkes nach sichtbarer Formgewinnung ringt, an dieser Stätte findet es unbegrenzten Spielraum der Entfaltung.

Hier liegt die Erklärung für die matte Schlaffheit der mittelalterlichen Baukunst Belgiens. Das Nebeneinander zweier unverschmolzener Rassen, das auf engerem Gebiete, wo der Künstler als Einzelpersönlichkeit wirkt, fördernde Anregung gibt, läßt die fortlaufende Welle eines ununterbrochenen Einheitswillens nicht aufkommen. Die Welle zerfällt und zerstäubt in viele Rinnsale. Die höchste Aufgabe der mittelalterlichen Baukunst findet in Belgien keine Erfüllung.

Das höchste und eigentlichste Ziel aller baukünstlerischen Gestaltung ist der Raum. Die Wirkung des Raumes, das Auf und Ab von Hebung und Senkung, das Fluten seiner Weiten, das Zurückströmen seiner Engen hineinzuzwingen in die von Zweck und Absicht befohlene Zweckform, bleibt die unausgesprochene Sehnsucht aller mittelalterlichen Raumgestaltung. In der Vielfältigkeit seiner Gliederung soll der Raum in gleicher Weise dem künstlerischen Willen Gestalt geben, wie dem wirklichen, nächsten Zwecke seiner Bestimmung dienen. Die Klarheit der künstlerischen Vorstellung muß sich immer wieder die ungetrübte Reinheit der Darstellungsmittel erkämpfen. Der Gedanke der Zweckbestimmung kennt keine Erschlaffung. Unausgesetzt drängt er sich immer wieder in das Gebiet der reinen Form ein. Und der Zwang, das erträumte Raumbild von Mauern umschlossen, von der Decke bedeckt zu sehn, wirft die künstlerische Sehnsucht unerbittlich in die Welt der faßbaren Möglichkeit zurück. Der Wille zur Gestaltung bescheidet sich, um seine Grenze und sein Genüge in der möglichen Lösung technischer Fragen zu finden. Hart eingezwängt ist das baukünstlerische Schaffen in die freie Luft schöpferischen Erlebens und die harte Notwendigkeit rechnerischen Wägens.

Zwiespältigkeit der Begabung erscheint die erste Voraussetzung baukünstlerischen Schaffens überhaupt. Zeiten ungezähmter Kühnheit, derber Abenteurerlust und nicht zuletzt ungestümen Selbstbewußtseins finden am ehesten den Mut, die Fragen zager Berechnung zurückzustellen hinter den glutvollen Willen, das phantasievoll Ersonnene in die Wirklichkeit umzusetzen. Das kampfgewohnte Mittelalter, wie gebunden oft, so oft auch – seltsamer Widerspruch – weltbürgerlich frei, verfiel lustvoll der einen Sehnsucht, die Wirklichkeit zu überbieten durch unmögliche Kraftentfal-

tung. Versunken in wirklichkeitsfremde Träume, den geheimnisvollen Ahnungen des Orients lauschend, der, unerschöpflicher Geheimnisse voll, dem Wunsch nach Erlebnis, Kampf und Beute glutvollste Möglichkeiten bot, dem Verderben der Kreuzzüge sich immer aufs neue hingebend, ist der mittelalterliche Mensch innerlich zu drängend reich, um sich irgendwo ganz widerspruchslos und einheitlich zu äußern. Aus überströmendem Reichtum entstanden die Bauten, die ins Übermaß gesteigert, das Innenleben nicht eines Menschen, nein des ganzen Volkes der Gewalt räumlicher Ausdruckswirkung entströmen ließen.

Daß das belgische Volk solchen Überschwang des Gefühls nicht restlos in seine Raumschöpfungen hineintragen konnte, hat seinen Grund in der verknüpften Beziehung der Baukunst zur Gesamtheit des Volkes; mag auch darin seine Erklärung finden, daß sich in der Eigenart der Rasse und den geographisch-klimatischen Bedingungen des künstlerischen Sehens eine der Raumgestaltung fremde Veranlagung äußert. Hier liegt die innerste, dem Verstande am schwersten faßbare Erklärung der mangelnden Gestaltungskraft der belgischen, mittelalterlichen Raumkunst. Denn die belgische Kunst findet ihre ursprüngliche Frische und Fülle weniger in den Schöpfungen des Raumes als in den malerischen Reizen der Flächengestaltung. Die Malerei, nicht die Raumkunst, erregt das innerste Wesen des belgischen Formwillens. Eine besondere Feinfühligkeit für Farbe und Licht, ein gleichförmig erregbares Temperament scheint die Eigenart des Volkes raumkünstlerischen Gedanken ab-, malerischem Gestaltungswillen zugewandt zu haben.

Die Reize der sichtbaren Welt in reichster Erscheinungsfülle zu fassen, entspricht der triebhaften Sinnlichkeit des Vlamländers. Die Tat der Raumschöpfung in ihrer gedankenschweren, wirklich-

keitsfernen, unsinnlichen Form, rührte nicht an die letzten, geheimnisvollen Wurzeln der vlämischen Sinnlichkeit; wenigstens so lange nicht, bis die Baukunst sinnlicher Kraft erlag, bis die Renaissance, das Barock dem Baukörper ein reichgeputztes Kleid prunkenden Schmuckes zugestand. Sobald dies geschehen, klingen auch in der Baukunst die hohen und hellen Klänge, die ununterbrochen ohne Ermüdung das belgische Schaffen in Heiterkeit und Freude tauchen, in die stürmische, sinnliche Freude eines Rubens, dessen Freude nie monoton ist. Diese Freude „ist voll vielförmigen und wundervollen Lebens. Sie umfaßt mit dem Netz ihres Gesanges auch allen Schmerz, mengt in ihren Überschwang alle Tränen und schluchzenden Aufschreie, sie wird zur ganzen irdischen Seele, so sehr sie auch immer Freude bleibt". Wie eine überströmende Gesundheit, wie eine ungestüme Herzlichkeit quillt diese Freude des kraftvoll-wilden und naiven Vlamen.

Wie der Hang zu prunkender Pracht aus der vlämischen Sinnlichkeit genährt wird, so die Fähigkeit, malerische Reize zu erfassen, aus dem Reichtum der belgischen Landschaft. Das Seeküstengebiet, die flandrische Ebene, dehnt sich in unbegrenzter Weite. Formen und Farben umspielt ein verschwimmender Schimmer, der strahlenden Glanz, Schärfe und Kantigkeit mildert. Die Weiten der Ebene nähren das Gefühl für das Einzigartige, das Große. Einfalt und Größe, Regel und Ordnung werden der gestaltenden Hand natürliches Gesetz der Formgliederung. In der schweren Beherrschung gewaltiger Massen, die in der Breite sich machtvoll ausdehnen, wie sie steil zur Höhe emporstreben, sucht der flandrische Schöpferwille sein Genüge.

Hochragende Türme in der unbegrenzten Weite der Niederung sind die heiße Sehnsucht des Flachlandbewohners. Nahe der

Meeresküste, den Schiffen ein Richtziel, ist der Turm wie nichts anderes Sinnbild wirkender Machtfülle. Ob auch der Boden locker und wasserdurchtränkt die Errichtung zum Sisyphuswerke macht, dem ragenden Turm gehört unbeirrbar die Liebe des Vlamen.

Die wallonischen Teile des Landes aber durchziehen romantische Täler, von Flußläufen durchschnitten, an sanften Hängen sich dehnend, durch ragende Felsen begrenzt. Dem Bergrücken, der Talsohle wird der ebene Boden mühevoll abgerungen. Den gegliederten Formen der Höhen und Felsen folgen oftmals in reicher Abstufung die Körper der Bauten. Das Vielzerstückelte, von romantisch-malerischer Stimmung umwoben, löst die Massigkeit und Großflächigkeit in reizvolle Einzelteile auf. Die Linie, wie mit ehernem Stift in den Stein gemeißelt, raubt der grenzverschleiernden Kraft dunstigen Lichtes das geheimnisvolle Weben im Raum (Abb. 1)

## Mittelalterliche Gebundenheit

Das mittelalterliche Schaffen Belgiens ist ohne die Ursprünglichkeit, die dem Belgien der Renaissance mit unwiderstehlichem Nachdruck die Führerschaft im Norden des westlichen Europas sicherte. Belgien zehrt von der nie ermattenden Phantasie, der üppigen Formkraft, dem sieghaften Gestaltungswillen deutscher Kunst; es zehrt von dem Reichtum der mannigfachen Formfragen, die Frankreich zu lösen unternahm Die gesammelte Wirkung eines durch Frische starken Volksbewußtseins ist Belgien versagt.

Die Zeiten, denen der Einzelwille eines überragenden Geistes Ziel und Richtung geben, sind noch nicht gekommen. Noch ist der einzelne machtlos gegenüber der Größe der gestellten Aufgaben. Die gewaltige Kraft, die der Bau eines romanischen Domes, einer gotischen Kathedrale erfordert, die Arbeitsleistung, solche gewaltige Massen zu bewegen und sinnvoll zu formen, forderte die unbegrenzte Hingabe des ganzen Volkes.

Ohne durch gefühlsmäßige Deutung die Klarheit der geschichtlichen Forschung in geheimnisvolles Dunkel tauchen zu wollen, muß gesagt werden: das Fehlen einenden Volksbewußtseins trägt die Schuld, daß Belgien bis zum 14. Jahrhundert nur wenige baukünstlerische Schöpfungen eigener Formkraft aufzuweisen hat. Erst mit dem Zurücktreten des Volkswillens vor der Gestaltungskraft des einzelnen, im Anbruch einer neuen Zeit, die an Stelle mittelalterlicher Gebundenheit die natürliche Freiheit der Persönlichkeit treten läßt, erst durch die gesammelte Kraft der Städte und Stände, wird die Kunst Belgiens schicksalbestimmend. Getragen von der blühenden Frische hochgemuten Bürgersinnes, auf dem umgrenzten Boden der stärksten Machtgruppen, der Städte, sieht

das 15. Jahrhundert die zersplitterten Kräfte zur Einheit sich sammeln. Nun wächst der künstlerischen Erregung die Kraft zur Entfaltung, das ganze westliche Europa in seinen Bann zu ziehen. Belgien hat sich selbst gefunden.

Trotz reicher Wechselfälle bewahrt die mittelalterliche Kunst Belgiens eine gewisse Stetigkeit. Die Kunst Karls des Großen wie die der Ottonen des 10. Jahrhunderts, die für Belgien eine Zeit schöner Fruchtbarkeit brachten, hinterließ nur geringe Spuren. Auch das 11. und 12. Jahrhundert, die Zeit des romanischen Stils, erscheint arm im Vergleich zu dem Reichtum der Nachbarstaaten. Immerhin wird die belgische Eigenwilligkeit schon offenbar: eine gedehnte Weiträumigkeit der Raumgestaltung, ein maßvoller Reichtum einfachster Schmuckformen, eine äußerste Einstellung auf klare Zweckbestimmtheit, endlich eine strenge Einfalt des fast schmucklosen Baukörpers.

Die Entwicklung der Formensprache vollzieht sich in langsamer Stetigkeit im Anschluß an rheinische, nordfranzösische und normannische Bauten. Die Überlieferung ist übermächtig. Erst im beginnenden 12. Jahrhundert tauchen vereinzelt Formen spätromanischer Färbung auf. Trotzdem hält sich der romanische Stil in voller Reinheit noch im Anfang des 13. Jahrhunderts. Erst um 1250, also ein volles Jahrhundert später als auf französischem Boden, schwindet er ganz. Daß selbst im 14. Jahrhundert in bürgerlichen Bauten, in den Tuchhallen von Löwen und Diest, in der Getreidehalle von Gent noch der romanische Rundbogen auftritt, zeigt mehr als anderes, wie zaghaft vorsichtig Belgien hinter der allgemeinen Entwicklung herschreitet.

In der Zeit des frühen Mittelalters zog die Umsicht und Weite des Blickes, die weltbürgerlicher Gesinnung eignet, Belgiens Kunst

allseitig in die starken Ströme der Nachbargebiete hinein. Mißachtung natürlicher Grenzen, umfassendste Ausdehnung politischer Machtfülle war der karolingischen Zeit vertrautes Gesetz. Auch im schöpferischen Gestaltungswillen gab es weder Begrenzung noch Bescheiden. Karl der Große fesselte die führenden Persönlichkeiten des mittelalterlichen Geisteslebens an seinen Hof, wo immer sich dazu Gelegenheit bot. Ob es irische Mönche, fränkische Gelehrte oder italienische Künstler waren, der völkische Ursprung bedeutet ihm nichts. Er wertet allein die Begabung. Seine Anschauung ist allgemein gültig. Wie die Künstler entstammen auch die Handwerker oft antiker Schulung. Bei dem Bau der Aachener Palastkapelle, der kaiserlichen Pfalzen ist ihre Mitwirkung unerläßlich, weil nur sie noch im Besitze der technischen Fähigkeiten, der Geheimnisse römischer und byzantinischer Kunstübung sind. Was Wunder, daß auch Teile antiker Bauten nach Aachen übergeführt werden. Diese weltbürgerliche Unbekümmertheit um das Woher und Wohin, diese Auslese des Guten, wo immer es zu finden ist, der leichte Verzicht auf die eigene Formkraft, sie haben die Wirren des karolingischen Weltreiches überdauert.

Der schrankenlose Hang zu fremder Formaneignung fand in dem Lande, dessen ganzes Dasein ein stetes Auf und Ab zwischen rassestarken, fremden Völkern war, den ureigensten Nährboden, die zusagendsten Bedingungen der Entfaltung.

Was Deutschland errang, strahlte über seine Grenzen in das niederlotharingische Gebiet, das durch das Bistum Lüttich mit deutscher Geistesbildung vielfältig verknüpft war. Die Kapelle der kaiserlichen Pfalz Karls des Großen zu Nymwegen ist wie die zu Diedenhofen eine unmittelbare Nachbildung der Aachener Palastkapelle; und die untergegangene Johanniskirche zu Lüttich,

die dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts angehörte, wies kaum nennenswerte Abweichungen von dem Aachener Vorbilde auf, dessen Wirkung noch in der Taufkapelle von 1177 der Abtei St. Bavo bei Gent erkennbar ist, über die Karl der Große einst Einhard gesetzt hatte (Abb. 2).

Der kriegsgeübten und kampfesfrohen Zeit der Ottonen war weder Kirchenraum noch Baukörper ein bewußtes Sinnbild inneren Erlebens. Noch war die Erinnerung an die heidnische Wildheit und Kampfeslust vergangener Tage zu mächtig. Nur wo die harte Notwendigkeit des Kampfes an die innerste Seele rührte, sprang der schöpferische Funke auf. In der körperhaften Wucht des Außenbaues lebt der kriegerisch abweisende Ernst des auf Schwert und Burg vertrauenden Ritters. Die starrenden Mauern, die lastende, massige Schwere der Türme boten im Falle der Not und des Kampfes sicherste Zuflucht. In der Gesamtheit der Kirche strebt die aufsteigende Masse geschlossen empor, von runden Treppenräumen, wie ehemals in Aachen, an den Schmalseiten begrenzt. Obwohl nach oben sich von Geschoß zu Geschoß verjüngend, hält ihr Gewicht der Wucht der Stirnseite stand. In Südbrabant in der Gertrudenkirche von Nivelle von ähnlichem Ausdruck wie im Westbau der Liebfrauenkirche von Maastricht oder der Stirnseite des Domes in Trier. Wenn auch die gewaltsam abwehrende Wucht der massigen Stirnseite des Mindener Domes unerreicht bleibt, so lebt hier doch der gleiche Geist einer körperlichen Stärke, die urgesund und weltzugewandt, keine mystische Gefühlsschwärmerei kennt. Und zugleich spricht schon aus der Gliederung der Treppentürme ein Ahnen von der geschmeidigen Anmut rheinischer Art, die zwar noch in der Lütticher Kirche St. Denis um 987 von der belgischen schmucklos-einfachen Massigkeit von Turm und Mauern

übertönt wird. Schon wagt sich die Sinnlichkeit des Vlamen hervor, die in tastbarer Körperlichkeit, im Wesen körperhafter Gestaltung, ihre schrankenlose Entfaltung findet.

Der werdenden Eigenart körperhafter Gestaltung entspricht kein eigenwilliges Erlebnis räumlichen Denkens, denn es fehlte zunächst ein eigenes Ziel der Raumgestaltung. Die Basilika, die kirchliche Grundform des Mittelalters, war ihrer ganzen Entstehung nach ein Fremdkörper. Erbe der Antike, ist die altchristliche Basilika noch nicht ganz Innenraum und doch schon mehr als nur Hülle, das Sinnbild des Göttlichen zu bergen. Der antike Tempel sieht seine wesentliche Aufgabe darin, das Bildwerk der ihm geweihten Gottheit aufzunehmen, wie die Apsis der altchristlichen Basilika den Altar birgt. Nur die Apsis, die zur Aufnahme des Altares bestimmt ist, nimmt teil an der Ureigenschaft des Innenraumes. Sie ist Wohnung, festliche Wohnung eines Unsichtbaren. Alles vor ihr Liegende, das Vorderhaus mit den gangartigen Schiffen ist nur der Weg auf dieses Ziel hin. Diesen sich weitenden, dehnenden, in der Ruhe des Seins bestimmten Raum der Apsis mit den Pfeiler um Pfeiler, Säule um Säule nach vorwärts strebenden Schiffen zur Raumeinheit zu verbinden, ist die Aufgabe, die der christlichen Kunst zur Lösung vorlag[2] (Abb. 3).

Kampf und Verwirrung wächst, je mehr die eigentliche Frage der Raumgestaltung, die Raumeinheit von Apsis und Vorderhaus zur Lösung drängt. Im 11. Jahrhundert beherrscht die Zweckbestimmung des Raumes alle Gedanken, in Belgien fast mehr als anderwärts. Die Heiligenverehrung, die wachsende Zahl der Geistlichkeit ließ den einen kleinen Altarraum, die nischenartige Apsis der altchristlichen Basilika, sich in mannigfache Raumgebilde zerlegen. Die Reliquienverehrung hatte die Krypta, die Geistlichkeit

den Chor geschaffen. Die vergrößerte Apsis wächst in das Vorderhaus, in das Mittelschiff hinein. Der einen Bewegung von West nach Ost gesellt sich die entgegengesetzte von Ost nach West. Erweiterte Apsis und Langschiff treffen sich in der Vierung. So entsteht mit der Vierung das Querschiff. Die Vierung aber wird zur Maßeinheit für den neuen, vielgestaltigen, reichbelebten Raum, dessen verwirrende Vielgliedrigkeit durch die Unebenheit des Bodens, die die Krypten veranlaßte, wie durch die Einführung des zweiten Chores im Westen, die alte zielstrebende Raumgestaltung vernichtete.

Die Grenze zwischen der Wohnung des Gottes und den langen Säulengängen der altchristlichen Basilika verwischten sich. Die Raumeinheiten wachsen ineinander, verklammern sich. Die Bewegung auf ein Ziel, den Altar, ist bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, da alle kleineren Raumeinheiten, in die Schiffe einmündend, sich gegenseitig durchdringen: die Krypta durch den Höhenunterschied des Bodens, West- und Ostchor durch Vierung und Querschiff.

Derb und trotzig im Ausdruck, wie die Burg eines Kriegers, nackt und nüchtern in der Form fehlt der werdenden, rauhen Ursprünglichkeit der frühmittelalterlichen Bauten oft die verblühende Anmut der immer noch wirkenden, absterbenden, antiken Bildung. Wo immer alte Überlieferung und neuer Geist aufeinander prallen, ist in zunächst unentschiedenem Kampfe das Neue durch die massige Derbheit, die Unbekümmertheit um das einzelne, die Kühnheit des Willens, des Vorranges einer lebendigen, frischen, körperhaften Ursprünglichkeit sicher. Es ist eine verhalten-gewaltsame Wucht, die in den Innenräumen der alten Krypten lebt: in Hastière an der Maas, in Anderlecht, später in der Abtei St. Bavo bei Gent oder in der heiligen Blutkapelle in Brügge oder der Krypta des

Schlosses Gerhard des Teufels in Gent. Ein kühner Wille, der sich weniger dem Gedanken an den Raum hingibt, als dem Wunsche nach einer stämmigen, jeder Last gewachsenen Stütze. Daher die wuchtende Säule; lieber noch der massige Pfeiler, der in sich die Keime des Fortschrittes birgt. Vor der antiken Säule bietet der Pfeiler den Vorzug stärkster Belastungsfähigkeit. Das Ziel der mittelalterlichen Raumgestaltung, durch die Wölbung den Raum zur Einheitswirkung zu verdichten, wird durch die Wahl des Pfeilers zugunsten des Fortschrittes entschieden, so in der Liebfrauenkirche in Maastricht, die in der Anlage eine einfache Pfeilerbasilika war (Abb. 4).

Selbst die schicksalsschwere Frage der Wölbung findet schon einen Weg zur Lösung, wenn auch nicht aus eigener Kraft, so doch voll eigenen Stimmungsgehaltes. Was in Italien ein feiner Kopf des 9. Jahrhunderts ersonnen, das dem karolingischen Zentralbau geläufige Darstellungsmittel der Widerlagerung des Hauptgewölbes, gelangte in geistreicher Übertragung vom Zentralbau auf die Basilika in St. Vincent in Soignies durch Frankreichs und Deutschlands Vermittelung im 10. und 11. Jahrhundert zur Gestaltung. Es war die Frage nach der Gewölbebasilika, die der Meister von St. Ambrogio in Mailand durch Einführung der gewölbten Seitenschiffe, der Langseitenemporen und des Stützenwechsels zu lösen unternahm. Durch Erzbischof Bruno von Köln im Jahre 965 nach St. Vincent übertragen, mögen die entwicklungsfähigen Formen von St. Ambrogio durch die Kölner Ursulakirche oder durch St. Remy in Reims veranlaßt worden sein.

Das im Langhaus des 11. Jahrhunderts durch den Stützenwechsel betonte Vierungsquadrat, das in rhythmischer Folge wie in das Langhaus so in den gerade geschlossenen Chor ausströmt, der ge=

ebnete Boden, die weſtliche Stirnſeite, ſie ſind das Kennzeichen der ordnenden Hand der Cluniazenſer.

In der Verbindung des Stützenwechſels mit den Langſeitenemporen und den gewölbten Abſeiten iſt die konſtruktive Aufgabe mit klarem Bewußtſein erkannt. Einer der zukunftskräftigſten Gedanken lebt damit auf; denn nachdrücklich drängt dieſe fortſchrittliche Geſinnung zum Gewölbebau. Zwar tritt auch ſpäter oft noch die konſtruktive Bedeutung zurück hinter der größeren Freude an rhythmiſcher Gliederung des Raumes. Und die oft wie eine Schmuckform wirkende Anwendung des Stützenwechſels iſt in lotharingiſchen Landen und damit in Belgien ebenſo bevorzugt wie in Sachſen. In Lothringen, aus Nordfrankreich übermittelt, entſpricht der Stützenwechſel ohne Emporen der beſonderen Eigenart des belgiſchen Willens zur Raumgliederung. Die Abteikirche St. Willibrord zu Echternach, die Kirche in Suſteren im Limburgiſchen, die durch Echternach beeinflußt iſt, die Abteikirche St Urſmer in Lobes beweiſen es.

Trotzdem, es wäre verwunderlich, wenn das neue friſche Fühlen nicht dennoch der alten Einſtellung des Auges auf die antike Formwelt in wichtigen Fällen unterlegen wäre. Die ſchöne Anmut, die feinſinnige Gliederung der Säule war dem Auge noch immer vertraut. Dem Bauwerke fehlte der innere Sinn, der Stempel anerkannter Schönheit, ſo ſcheint es oft, wenn die Säule fehlte. Die Kreiſe höchſter geiſtiger Bildung vermochten ſich dem antiken Einfluß nur ungern zu entziehen; ja ſelbſt zur Zeit höchſter Machtentfaltung, als eine bewußte Einſtellung auf die neuen Fragen der Kunſt ſchon möglich war, gab Poppo von Stablo, der die ordnungsreiche Löſung des romaniſchen Grundriſſes zur Geltung brachte, durch ſeine Bevorzugung der

Säule eine merkliche Hemmung der zum gewölbten Raumabschluß drängenden Entwicklung.

Die Säule war umwoben von tausend Wundern. Sie herzustellen war in karolingischer Zeit der Technik schwer möglich. Ihr Besitz, so schien es, sicherte ein Teilhaben an alter Kultur. Mit den ravennatischen Säulen Karls des Großen hatte das Spiel begonnen. Als in der Abteikirche St. Trond um die Mitte des 11. Jahrhunderts durch Brandschaden zwölf aus Deutschland eingeführte kostbare Säulen untergingen, weiß der Chronist diesen Verlust nicht genug zu bedauern. Vor dem Glanz der antiken Schönheit beugt sich die harte rauhe Ursprünglichkeit des eigenen Wesens. So erklärt sich die seltsame Vorliebe für die entwicklungsfeindliche Säulenbasilika.

Wie diese Vielgestaltigkeit, die am kräftigsten in den untergegangenen oder umgebauten Lütticher Kirchen der Erzbischöfe Notger und Balderich sich ausspricht, in der ursprünglichen Frische des beginnenden baukünstlerischen Denkens nach der Hand des ordnenden Meisters verlangte, damit alle sprudelnden Quellen in das breite Bett eines hingleitenden Stromes gezwungen würden, zeigt die Entwicklung des tatgewaltigeren Deutschlands. Derselbe Geist, der dem deutschen Reichtum die Kraft der einheitlichen Formgestaltung schuf, gab in Belgien das Zeichen zur Sammlung. Der Geist Clunys, in der schöpferischen Persönlichkeit des Abtes Poppo von Stablo zur Formkraft verdichtet, schuf den neuen Raum von St. Vincent wie die großartigste der belgischen Abteikirchen: St. Trond. Wie Poppo von Stablo in Anlehnung an die Abteikirche von Stablo die schönsten deutschen Säulenbasiliken, Limburg a. d. H. und Hersfeld, errichtet hatte, so brachte er auch mit der untergegangenen

Abteikirche zu St. Trond nach der Mitte des 11. Jahrhunderts Belgien die Erfüllung.

Der Wille dieses ordnenden Geistes hat das Ziel erreicht: ein einheitlicher Raum ebenen Bodens ist geschaffen; ein Chor, der nicht mehr nach Westen in den Raum des Mittelschiffes drängt, der seine Raumerweiterung vielmehr in dem östlichen Hinausrücken der Apsis sucht; die Vierung des Querschiffes, die eine streng eingehaltene Maßeinheit erzwingt; endlich die Stirnseite, die Westwand der Kirche, der gegebene Platz für den Haupteingang. Der Fortfall des Westchores läßt den natürlichen Haupteingang gewinnen. Der Eintretende hat wieder wie früher den unbehinderten Blick auf den Altar. Nach außen aber bietet die Stirnseite der Kirche Raum zu prunkvoller Schmuckentfaltung. So schafft das 11. Jahrhundert durch die Tat Clunys der erwachten Formfreude und Formkraft des Volkes das feste Gerüst. Das gefährliche Entgleiten in Verwirrung und Vielgestaltigkeit ist überwunden.

Willensstark, in strenge Regel gezwungen, wirken die künstlerischen Gedanken der Raumvorstellung Clunys. Noch immer zwar fehlt die Auffassung von der Einheit des Raumes. In ihrer Gesamterscheinung bleibt die mittelalterliche Raumschöpfung, die romanische wie gotische, an gesonderte, einzelne Raumgebilde gebunden: an den Chorraum, an das Langhaus, das in Haupt- und Nebenschiffe sich gliedert. Als notwendige Folge der altchristlichen Raumzerteilung herrscht die alte Zwiespältigkeit der Wirkung. Eine zielstrebende Bewegung durchpulst in rhythmischer Kraft das Langhaus. Ihr Ziel ist die Ruhe im Chor, der beruhigten Raumeinheit, die das räumliche Sinnbild der göttlichen Allgegenwart umschließt. In der Gegenführung dieser lebendigen Gefühlswelten, des in rhythmischer Bewegung gleitenden Tiefendranges und der aus

dem Chorraum strömenden, innerlich zur Bewegung drängenden Ruhe äußert sich die werdende Raumgesinnung einer neuen Zeit. Das Kreuzschiff, das als vermittelndes Glied sich einschiebt, zeigt in seiner immer gewaltigeren Ausdehnung, wie sich langsam eine Verschmelzung der beiden getrennten Willen anbahnt, wie die Wurzel einer neuen Raumvorstellung zu keimen beginnt.

Das Gefühl der drängenden Bewegung findet seine Steigerung in der Mehrschiffigkeit. In drei gleichlaufenden Bewegungsbahnen strömen die Schiffe, beherrscht von der breiten und hohen, lichtdurchtränkten Raumfülle des Mittelschiffes, dahin. In gleichlaufende Bahnen geteilt, oder in einer breiten Raumeinheit fängt das Querschiff in kraftvollster Gegensätzlichkeit diese Bewegung auf und dämmt das wogende Gedränge der Schiffe zur Ruhe. So schließt sich der Chorraum, vor der Unruhe der Bewegung durch das vorgelagerte Querschiff geschützt, in schöner Weite und allseitiger Dehnung den Raumgebilden als Drittes ruhevoll an.

Die Zeit des spätromanischen Stiles, der den Übergang zur gotischen Formensprache bringt, findet in Belgien günstige Bedingungen. Die Trockenheit der Raumvorstellung weicht einer frischen Lebensfreude, die zwar mit der überströmenden Üppigkeit der rheinischen Gesinnung nicht wetteifern kann Diese Zeit des Überganges bringt die neue Einstellung zu neuer Abhängigkeit. Noch einmal will sich der deutsche Einfluß in ruckhaftem Anschwellen behaupten. Bald aber unterwirft er sich willig fremdem Formsinn. Denn während in romanischer Zeit die welschen Maasgegenden den deutschen Rheinlanden zuneigten, die flandrischen und hennegauischen Lande aber Frankreich, herrscht mit dem 12. Jahrhundert Frankreichs Vorherrschaft unerbittlich.

Im Weltgetriebe übernahmen die Könige Frankreichs aus dem

Hause der Kapetinger unbestritten die Führung. In diesem Jahrhundert seltsamer Erregtheit entsprach die äußere Machtfülle wunderbar dem inneren Gestaltungswillen. Das Volk drängt in seiner Erlebnisweite zur Mündigkeit. Wie in einem schneidenden Aufbegehren gegen alles Gebundene, gegen das unfrei Verknüpfte entströmt wunderlichster Selbstentäußerung, wie von Fesseln befreit, das geistige Geschehen. Wie oft mochte ein nächstliegender Zweck, selbst das eigene Glück ruhigen Genießens, wie wertlose Schale verworfen werden, wenn Kern und Wesen eines innerlichen, phantastisch durchgeistigten Erlebnisses in Frage stand. Wie ein Märchen klingen die Worte des Chronisten Robert von Mont-Sainte-Michel, im Jahre 1144 hätten sich zu Chartres die Gläubigen vor die Karren gespannt, „die mit Steinen, Holz, Getreide und wessen man sonst bei den Arbeiten an der Kathedrale bedurfte, beladen waren. Wie durch Zaubermacht wuchsen ihre Türme in die Höhe; so geschah es nicht nur hier, sondern fast allenthalben in Franzien und der Normandie und anderorts. Überall demütigten sich die Menschen, überall taten sie Buße, überall vergaben sie ihren Feinden. Männer und Frauen sah man schwere Lasten mitten durch Sümpfe schleppen und unter Gesängen die Wunder Gottes preisen, die er vor ihren Augen verrichtete".

Und doch sind es dieselben Menschen, denen ein Aufzucken des Willens genügt, Burg und Heimat hinter sich zu lassen, um irgendeines weltverlorenen Gedankens willen im Orient das Heilige Land zu erobern. Die gleichen Menschen auch, aus deren Mitte die Wunderwerke der mittelalterlichen französischen Dichtkunst wuchsen, kraftvoll genug, sich die ganze damalige Welt zu erobern. Belgien hatte seinen neuen Meister gefunden. Mit seiner Hilfe fand es sich selbst: die belgische Stadt und den belgischen Bürger, die zukunfts-

reichste Schöpfung des Mittelalters, den ungetrübten Spiegel belgischen Wesens.

Der Investiturstreit gab Belgien das Zeichen, sich von Deutschland zu lösen. Die Macht des Kaisers und der Bischöfe schwand; so ging Lüttich als deutsches Grenzland verloren. Das germanische Flandern aber verlor in ungleichem Kampf mit Frankreich seine Unabhängigkeit. Frankreichs geistige Macht, im romanischen Süden sich leicht entfaltend, gewann an Boden. Frankreichs Sprache siegte über die rauhe Sprache des Volkes. Die Stadt der Welt aber, die alles geistige Leben in Vollendung barg, Paris, war Lehrmeisterin der wallonischen wie der deutschen Bewohner Belgiens. Der Hof des Grafen von Flandern, des Herzogs von Brabant sah um sich die besten Dichter und Gelehrten romanischer Zunge. Und wie im 11. Jahrhundert die Cluniazenser, so brachten jetzt die Zisterzienser französisches Denken an die entlegensten Stätten des Landes.

Die Entwicklung nimmt eiligen Verlauf. Das bischöfliche Lüttich schnürt sich selbst ab aus dem blutvollen Leben belgischen Erwerbsinnes. Die Wege des Handels geben den Städten Reichtum und Bildung: das Tal der Maas, der Schelde, der Landweg, der Antwerpen über Brüssel und Löwen mit Köln verbindet. Im oberen Scheldetal sammeln Arras, Douai, Lille, Cambrai, Tournai, Valenciennes, was Frankreich nur bieten kann. Sie geben es weiter an Gent und Brügge, Brüssel und Löwen. Bald ist die Schelde, die Grenze französischen Wirkens, überschritten. Die Herzöge von Brabant, die Grafen von Hennegau sind im 13. Jahrhundert Frankreich untertan.

Die wallonischen Teile des Landes sind der Angelpunkt geistigen Geschehens. Wie wallonische Dichter an den Höfen, so sind auch

wallonische Baumeister in Flandern und Brabant tätig. Das turmreiche Tournai ist Vermittler. Hier findet der gotische Stil Frankreichs früheste Aufnahme; hier findet die eigene Gestaltungskraft ihren eigenen Ausdruck. Von hier aus werden Brügge und Gent angeregt. Wohin immer aus den reichen Steinbrüchen des Landes Tournais Steine auf dem Wasserwege gelangen können, wissen Tournais Künstler sich durchzusetzen: im Hennegau, in Flandern, ja selbst in Holland. Brabant aber, gestärkt durch sein landangestammtes Herzogsgeschlecht, findet eigene Formen. Wie Brabant seine eigenen Steinbrüche besitzt, so die flandrischen Küsten ihren eigenen Baustoff: den Backstein. Damit bewahrt auch der Küstenstrich seine Selbständigkeit.

Vom beginnenden 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts währt die Umwandlung des romanischen Stiles. In dieser Zeit des Überganges dringen gotische Stilmerkmale, vor allem der Spitzbogen, als bereichernde Schmuckformen in die romanische Formwelt ein. Das Raumgefühl wächst, der Chor weicht weiter nach Osten aus, und die Seitenschiffe werden als Umgang um den Chor geführt: in St. Gudula in Brüssel, in St. Quentin in Tournai, in der Pamelekirche in Oudenaarde. Nur im Maastale hält sich die größere Einfachheit der Vergangenheit. Wenn in den Einzelformen auch eine maßvolle Selbstbeschränkung Platz greift – so werden die Kapitäle der Stützen meist aus zwei Grundformen, der Korb- und Glockenform abgeleitet –, nimmt trotzdem der bildnerische Reichtum zu. Denn der Wille zu reichhaltiger und vielfältiger Gliederung ist allgemein.

Am ausgeprägtesten in der bemerkenswerten Vorliebe für das Triforium, das mit seinen runden Bogenstellungen oft zwar schwerfällig, zumeist aber höchst reizvoll die hohen Lichtgaden gliedert und

schmückt. Daß St. Jakob in Tournai gar zwei Triforien übereinander aufweist, zeugt von der Scheu des belgischen Raumkünstlers vor der ungegliederten, sich dehnenden Fläche der Wand. Wenn spitzbogige Fenster unter einem gemeinsamen Rundbogen zusammengefaßt werden, wie in St. Martin in Ypern, in der Pamelekirche in Oudenaarde, in St. Nikolai in Gent, und wenn bisweilen gar in dem Raum zwischen den Spitzbogen und dem Rundbogen Rundfenster eingelassen sind, wie in der Magdalenenkirche in Tournai oder der Abtei Villers, so spricht hier die gleiche Furcht vor der Fläche. Der Wille zur Wandauflösung und Gliederung ist übermächtig.

Der Baukörper bleibt wie früher in körperhaft betonte Einzelglieder zerlegt. Die bildnerisch geschmückten Portale betonen den Eingang, die wachsende Zahl der Türme weist auf die reiche Gliederung des Innenraumes. Die kraftvoll ausgebildeten Strebepfeiler, die oft wie mächtige, hochstrebende, weitausladende Lisenen die Mauern umziehn, wie in Villers, Oudenaarde oder der Liebfrauenkirche in Brüssel und Dinant, schließen in späterer Zeit den Gebrauch des Strebebogens nicht aus.

Eines der ältesten Beispiele des spätromanischen Stiles scheint der massig-schwerfällige Turm von St. Peter in Ypern zu sein, der wohl noch dem Ende des 12. Jahrhunderts angehört. Das reichste und reifste Werk des 12. Jahrhunderts, die Kathedrale von Tournai, erhält nach einer Erwähnung im Jahre 1146 in der Mitte des 12. Jahrhunderts das Langhaus. Die reichen Schmuckformen des 12. Jahrhunderts können über die Abhängigkeit der Anlage von St. Remy in Reims nicht hinwegtäuschen. Die dreigeschossige Anlage der Champagne findet wie früher in Soignies und Cambrai hier nochmals Verwendung.

Dennoch sind Spuren belgischer Erfindung in der eigenwilligen Raumgestaltung erkennbar: die schweren Pfeiler mit vorgelegten Säulen, der hohe Lichtgaden mit dem gedrückten Triforium, die übertriebene Höhe des Mittelschiffes. Ein Raumgefühl, zwar noch unfrei und gebunden, fern des Gleichmaßes heiterer Ruhe, fast bedrängend in der Schwere überreicher Gliederung, aber trotzdem schon hinstrebend auf die freie Weiträumigkeit, die in ihrer Nacktheit seltsam nüchtern und kahl wirkt (Abb. 5).

Das Querschiff des 12. Jahrhunderts mit seiner wohligen Dehnung, mit dem Kleeblattbogengrundriß der Kölner Kirche St. Maria im Kapitol, mit dem durch Säulenstellungen gegliederten Umgang nimmt offensichtlich rheinische Baugedanken auf, um sie nach Frankreich, nach Cambrai, Noyon und Soissons weiterzugeben. In der Raumgestaltung spricht hier die gleiche Vorliebe für die Größe und die schmuckreiche Gliederung des Baukörpers, wie sie sich in rheinischen Werken in dem Turmreichtum und den Zwerggalerien ausspricht. Diese rheinische Note ist für Tournai ebenso kennzeichnend wie für die Kirchen in Roermond, Maastricht und Lüttich.

Wie Tournai so entnahm auch die Kathedrale in Cambrai ihre konstruktiven Gesichtspunkte der Schule von St. Denis, ebenso wie Arras der pikardisch-französischen Richtung alles verdankte. Die freie, leichte, phantasievolle Schöpfung des Querschiffes der Tournaier Kathedrale, das seltsam von der Schwerfälligkeit des Langhauses absticht, vereinigt in sich alle Merkmale des reifen romanischen Stiles vom 12. Jahrhundert. Hier wirkt der den Rheinlanden verwandte sprudelnde Reichtum der Phantasie. Die wunderlichsten Formen einen sich zu einer Wirkung von seltsam gesammelter Kraft. Massige, niedrige Säulen voll der wuch-

tenden Schwere der Vergangenheit; hohe, schlanke Säulen mit weitausladenden Kapitälen, die wie zierliche Stiele eines vollen Blütenkelches wirken, vergeistigt und voll der Anmut antiker Formfreude; Bogen mit weiten, sich dehnenden Öffnungen neben steil überhöhten oder drückend schweren Formen; daneben einfaches, gerades Gebälk, das die drückende Last der Mauern kaum zu tragen vermag: und dennoch eine Einheit des Ausdruckes, die bei der Vielgestaltigkeit der Darstellungsmittel immer wieder überrascht. Die phantastisch reiche Fülle der Raumgestaltung strömt von innen in den Baukörper aus. In fünf mächtigen Türmen ist der Mittelbau, das Querschiffgehäuse, zusammengefaßt. Neben rundbogigen Fenstern streben steile Spitzbogenfenster um so zielsicherer himmelwärts. Und dieser reichgegliederte, turmreiche Mittelbau ist mit dem schmucklosen romanischen Langhause wie mit dem reichen gotischen Chor mit der unbekümmerten Frische eines triebhaften Gewächses zur Einheit verwachsen (Abb. 6).

Solange die Formen des Übergangstiles herrschen – und seltsamerweise hat Belgien bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts romanische Formerinnerungen – ist der belgischen Raumauffassung Eigenart und Formkraft nicht abzusprechen. Ob auch Einzelformen französischen oder normannischen Werken entnommen sind, sie wirken in ihrer Gesamtheit belgisch: wuchtig, schwer, einfach; und der Raum, den sie gestalten, ist weit und groß. Die weitgespannten Bogen ruhen auf mächtigen Rundpfeilern mit runden Basen und achtseitigen Kapitälen. Die Dienste steigen nicht vom Boden auf, sondern ruhen auf Konsolen; die schmalen überspitzen Fenster sind des öfteren durch einen Rundbogen zusammengefaßt. Der Chor behält das Kölner Motiv des Umganges bei, nur daß der Kapellenkranz fehlt. Und den Außenbau beleben wie am Rheine

Zwerggalerien, Rundbogenfriese, Vierungstürme. Die Strebebogen aber fehlen meist ganz.

Die Dreikonchenanlagen enthalten wie am Rhein so auch in Belgien die kräftigsten Keime zur Entwicklung einer edlen Raumschönheit. Wenn auch die eigentlich gotische Raumgestaltung nicht von hier aus ihre Anregungen schöpft, so hat der Wille zur Raumeinheit, zur Größe und Weite des Raumgefühles, sich doch hier entzündet. Zwar ist der spätromanischen, prunkvollen Raumentfaltung der Weg zu der mathematisch klar-knappen Formel des gotischen Stilgefühls versperrt; aber daß der herrschsüchtige Wille der Gotik, jede Formschöpfung der Raumgestaltung unterzuordnen, sich so machtvoll durchzusetzen vermag, das ist den erwachenden Rauminstinkten spätromanischer Gesinnung zu danken.

Das ist die Stimmung, aus der heraus noch im 13. Jahrhundert der Baumeister Arnold von Binche in Oudenaarde die reizvollste Schöpfung spätromanischen Geistes auf belgischem Boden schuf: die Liebfrauenkirche von Pamele. Obwohl mit überraschender Schnelligkeit in dem kurzen Zeitraum von vier Jahren zwischen 1238 und 1242 errichtet, obwohl ein Werk völlig aus einem Guß, finden sich neben romanischen gleichzeitig gotische Stilmerkmale. Dennoch scheint die heitere Formfreude, die frohe Schmuckzier des 12. Jahrhunderts in ihrer lebensvollen Frische den größten Anteil an der Wirkung zu haben. Immer noch lebt ja der Geist eines ursprünglich volkstümlichen Schaffens, trunken den Gestalten der Phantasie nachjagend, unbeschwert von den gedankenvollen Erwägungen rechnenden Sinnes. Die zersetzende Schärfe des logischen Aufbaues gotischen Stilwillens hat noch keinen Einlaß gefunden.

Wie stark auch rheinische und französische Formen über die belgische Grenze in die wallonischen und romanisierten Teile des

Landes geflutet waren, im Herzen Belgiens, im vlämischen Flandern war ihre Stoßkraft erloschen. Tournai war zwar die Stadt, der heiteren Festlichkeit rheinischen Fühlens die Wege zu bahnen; Tournai war auch die Stadt, der straff aufbauenden, gliedernden Art der französischen Gotik das Tor zu öffnen. Der belgischen Eigenart aber und ihrer blutvollen, lebendigen, volkstümlichen Frische bot Tournai keine Heimat. Denn diese Eigenart wuchs, von der Fremde unberührt, auf rein flandrischem Boden: in Gent und Brügge. Die Salvatorkirche in Brügge, die Nikolai- und Jakobskirche in Gent, die Abteien in Afflighem und Orval, die Kirche in Damme sind Schöpfungen flandrischen Geistes (Abb. 7–9).

Hier lebt der ursprünglich flandrische Sinn, der seine Kraft findet, sobald er sich des eigentlichen Baustoffes des Landes, des Backsteines, bemächtigt. Die Salvatorkirche in Brügge, die nach dem Brande vom Jahre 1116 im Jahre 1127 errichtet wurde, ist die erste der in Backstein ausgeführten Kirchen, der die Kapelle des heiligen Blutes in Brügge in der Mitte des 12. Jahrhunderts folgte. Der flandrischen Einfalt und Schmuckfremdheit, der in glücklicher Übereinstimmung die Bauvorschriften der Zisterzienser entsprachen, verdanken auch die Abteien von Villers, von St. Bavo bei Gent, von Floreffe und endlich die Kirche St. Lambert in Lüttich, alle aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, ihre kennzeichnendsten Merkmale.

In ungeahnter Weiträumigkeit dehnen sich in Flandern die von glatten Mauerflächen umschlossenen Räume. Nicht an der Formzier, an der körperhaften Einzelgestalt der Säulen, Pfeiler, Kapitäle, Triforien entzündet sich der Formwille. Die Dehnungen und Streckungen des Raumes, von einfachsten schmucklosen Umgrenzungen gehalten, sind die vornehmsten Träger der Raumwirkung.

Die sichere Ruhe des heimischen Gestaltungswillens gibt den flandrischen Raumschöpfungen die große, geschlossene Umgrenzung, schafft die starrenden, trotzigen Baukörper, die, rheinischer Lust und Heiterkeit so fern, die alte Ursprünglichkeit der zur Verteidigung errichteten, burgartigen Kirchen atmen. Der Geist eines neuen Menschen scheint erwacht. Derselbe Geist, der in den gewaltigen Schöpfungen der Brücken- und Festungsbauten lebt, der das Grafenschloß in Gent voll der unvergleichlichen Wucht seines gewaltigen Ausdruckes schuf wie auch die reizvoll anmutigen Ziegelbauten Brügges (Abb. 10–16).

Es ist der stolze und in sich selbst gefestigte Geist eines Menschen, der in der Sicherheit seines Auf-sich-selbst-gestellt-Seins nicht in Frankreich noch in Deutschland lebte: der Geist des belgischen Bürgers, der der Gunst seines Landes seine frühe persönliche Freiheit wie seine gewaltige Spannkraft verdankt.

Aus dem gesteigerten Raumsinn erwächst der Wille zur gotischen Form, sobald die gotischen Gestaltungsgesetze Frankreichs die Herrschaft in Belgien erlangten. Mit der Mitte des 13. Jahrhunderts ist der Sieg Frankreichs entschieden. Die Weiträumigkeit weicht dem Zug zur Höhe; mit Gewalt sprengt der Raum seine engen Grenzen, auf allen Seiten neue Möglichkeiten der Ausdehnung suchend.

Im frühgotischen Stile weicht auch in Belgien die altüberlieferte Weiträumigkeit vorübergehend einem zur schlanken Steilheit sich emporreckenden Höhenstreben. Die Maßverhältnisse wandeln sich. Enge Säulenstellung, rassige Höhenentfaltung werden beliebt. Trotzdem aber weitet sich der Raum. Umgang wie Kapellenkranz dehnen die Wandungen des Chores in St. Gudula in Brüssel, in St. Walpurga in Furnes wie in der Liebfrauenkirche in Dinant

und Tournai. Der bildnerische Gestaltungswille, der den Raum in Einzelräume zerlegt und den Raumausdruck noch an dem Reichtum bildnerischer Formzier sich bilden läßt, besitzt seine alte Kraft. Der belgische Rundpfeiler, durch Basis und Kapitäl gegliedert, findet sich noch im 14. Jahrhundert. Die Triforien bleiben mit ihren einfachen, stark gegliederten Säulenstellungen ein Zierglied von gleicher Ausdruckswirkung wie in spätromanischer Zeit. Im Außenbau aber ist schon im 13. Jahrhundert außer der dreitürmigen Anlage von St. Lambert in Lüttich und der zweitürmigen von St. Peter in Löwen die Vereinheitlichung und Sammlung zur höchsten Steigerung in der ausschließlichen Bevorzugung eines Turmes erzielt.

Trotz der zahlreichen Kirchen frühgotischen Stiles, die im 13. Jahrhundert errichtet wurden, ist nur eine unversehrt erhalten: die Dominikanerkirche in Gent. Die weiträumigen, lang hingestreckten Kirchen Lüttichs, St. Lambert und St. Paul, weiter St. Gudula in Brüssel und die Kirchen in Löwen, Diest, Ypern, in Léau, Furnes, Dinant, Huy, Brügge und Tournai sind zum großen Teil in wesentlichen Zügen durch Umbauten verändert (Abb. 17–18).

Im 14. Jahrhundert beginnt ein Nachlassen des religiösen Bauеifers. Die bürgerliche Baukunst fesselte alle Kräfte. Dennoch gelang der reifen Gotik in Belgien ein Werk wie die Johanniskirche von Bois-le-duc, in der sich das neue Streben zu gleichmäßiger Raumentfaltung in der wachsenden Breite der Schiffe klar ausspricht. Schon umfaßt die Breite des Vorderhauses nur noch ein Drittel der Länge. Die gleiche großzügige Raumbildung spricht aus dem wundervollen Chor der Kathedrale in Tournai.

Mit dem Raumgefühl wächst zugleich der Sinn für die malerische Auflösung der Form. Die gliedernden Formmerkmale weichen

einer die Übergänge verschleiernden Gestaltungsweise, die in seltsamem Widerspruch zugleich zur Flächenhaftigkeit drängt wie zu höchster Entfaltung reichster Licht- und Schattengegensätze Die malerische Auflösung glatter Wandflächen vollzieht sich dadurch, daß in möglichster Vielfältigkeit Schmuckformen aller Art sich flachbildmäßig auf den Wandflächen auszudehnen beginnen. Ein Gewebe feinsten Filigranwerkes, das die Besonderheit der Fläche betont und dem Licht seinen reichen Anteil an der Wirkung sichert, ist Ziel und Ergebnis.

Mit maßvollem bildnerischen Schmuck wird begonnen. Die Liebfrauenkirchen in Huy und in Hal könnten fast als Vorläufer der überreich geschmückten Kirche St. Sulpiz in Diest gelten, wo die belgische, urwüchsige Sinnlichkeit in der bildnerischen Gestaltung wunderlichsten Ausdruck einer verhaltenen geschlechtlichen Erregung suchte und fand. Endlich St Martin in Ypern, in der Wohlerzogenheit und der betonten Ordnung fast nüchtern; und die reizvolle Kirche des Meisters Pickart in Aerschot (Abb. 19–21)

Ob sich auch Belgien im 14. Jahrhundert in einer fast phantasielosen Gleichmäßigkeit der Formensprache ganz dem französischen Nachbar fügte, hat es dennoch die höchste Steigerung seines Raumsinnes erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts erreicht. Die belgische Eigenart räumlicher Weite beherrscht sowohl das Langhaus von St. Gudula in Brüssel wie die gedehnten Räume der drei großen brabanter Kathedralen in Mecheln (1341), Antwerpen (1352) und Löwen (1373). (Abb. 22–31.)

Der Grundriß hat sich kaum gewandelt. Ein bestimmtes Chormotiv, die Zusammenziehung des Kapellenkranzes mit dem Umgang unter einem gemeinsamen Gewölbeschlußstein, beweist die weitere Vereinheitlichung des Raumes. Wenn diese Form der

räumlichen Einheitswirkung auch in Frankreich, in Soissons, im Chor der Kathedrale (1212), ihren Ursprung hat, dann in Bayonne wiederkehrt (1213), so haben trotzdem erst die Städte der flandrischen Seeküste dieses Motiv befestigt. Diese Chorlösung findet sich in der Liebfrauenkirche in Brügge ebenso wie in St. Bavo bei Gent wie in Tournai und Utrecht, endlich gar an der Ostsee in Lübeck.

Der gleichen Raumerweiterung dienen die fortlaufenden Kapellenreihen der Seitenschiffe, die vermutlich aus einfachen Zubauten nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind. Zwar scheinen sie zunächst die kristallklare, gleichmäßige Schönheit des Raumes zu beeinträchtigen, zumal in den langen Fluchten der Vorderschiffe, wo das Auge keinen anderen Abschluß mehr findet als die wie Theaterkulissen quergestellten Flächen der den Kapellen als Zwischenwände dienenden Strebepfeiler. Trotzdem mag auch hier das Gefühl, einen einheitlichen Raum in möglichster Ausdehnung und Weite zu schaffen, über die offensichtlichen Schäden des optischen Eindruckes haben hinwegsehen lassen. Denn daß diese Kapelleneinheiten im Vorderschiff schon in den langgestreckten Choranlagen des ausgehenden 13. Jahrhunderts, in Dinant und Tournai, und im 14. Jahrhundert in der Kathedrale in Brüssel auftauchen, zeigt ihre innere Verbindung mit dem gesteigerten Hang nach Weiträumigkeit.

Die umstürzlerische Gesinnung, die alle Grenzen der früher getrennten und gegliederten Einzelräume der Kirche, die festen Einheiten des Chores, des Querschiffes, der drei Schiffe des Vorderhauses, sich mehr und mehr verwischen läßt, findet ihre höchste Entfaltung in der Steigerung der Höhenausdehnung. Mit unvergleichlicher, durch keine Zierglieder behinderten Kraft schnellen die Pfeiler empor. Auch die Seitenschiffe wachsen zur Höhe. In dem Augen=

blicke, in dem Seiten- und Mittelschiff keine Höhenunterschiede mehr kennen, mit der Schöpfung der Hallenkirche also, ist das neue Raumgefühl geboren. Die Gotik hat sich selbst mit ihren eigenen Darstellungsmitteln überwunden. Ein neuer Geist der Raumgestaltung ist erwacht, der völlig anders als der vergangene für Jahrhunderte das künftige Schaffen zu lenken bestimmt ist.

Neue Formen sind das Ergebnis eines allgemein veränderten, zeitlichen Willens. So auch hier. Die Spätgotik des 15. Jahrhunderts hat kein inneres Verhältnis mehr zu der spätgotischen Gesinnung des 14. Jahrhunderts. Schon äußerlich zeitigen die politischen Machtverschiebungen einen Umschwung, der nicht ohne Einfluß auf die Kunst bleiben konnte. In Frankreich war der hundertjährige Krieg erloschen. Die Baulust begann sich wieder zu regen. In Belgien erschließen die Herzöge von Burgund der Kunst unversiegbare Hilfsquellen. Wie in Burgund, so speichern sich in den blühenden Seestädten des Westens die Schätze der ganzen Welt auf. Belgien, die Niederlande werden künstlerisch frei. Sie geben den Ton an; ihre Künstler sind die begehrtesten in Frankreich wie in Deutschland.

Diese äußerste Steigerung der Lebenshaltung verleiht der Kunst eine lebendige Frische. Es beginnt der schnell entschiedene Kampf eines freiheitlich-ungebundenen Betätigungdranges gegen die mittelalterliche Gebundenheit.

Die mittelalterliche Raumschöpfung war eine durch gleichartige Formwiederholung machtvoll gesteigerte Raumgruppe. Diese Raumgruppe drängt jetzt heraus aus ihrer Gebundenheit, heraus aus dem Zwange der Bewegung. Wie der Chorraum sich erweitert, das Querschiff sich ausdehnt, die Höhenunterschiede der Schiffe sich ausgleichen, wächst die Ruhe des Chores mehr und

mehr in den Raum des Vorderhauses hinein. In den Hallenkirchen des 14. Jahrhunderts sind die Übergänge vorbereitet; in den einräumigen Saalkirchen die Bewegung beendet. „Der Bau ist nicht mehr Darstellung eines Bewegungsvorganges, Gegeneinanderführung von Räumen in dramatischer Antithese, in einem Richtungsgegensatz von Schiff und Chor, sondern ruhender Bestand, optisch erfaßbare Einheit des Bauinnern." Der Vorgang der Verschmelzung ergreift alle Glieder der gotischen Raumgruppe. Die gotische Bewegungsrhythmik der Schiffe will sich zur optischen Einheit des Raumganzen auflösen. Eine geschlossene, dem Auge als ruhendes Gesamtbild gegebene Raumform drängt nach Entstehung. Die scharfe Scheidung in kleine Einzelraumabschnitte in den betonten Gewölbegurten und -rippen weicht den über das Gewölbe strahlenförmig sich ausspannenden Netz- und Sterngewölberippen. Die steile Emporgipfelung der Gewölbeglieder und das Aufwachsen dieser Züge vom Grunde als Säulchen, als lineare Höhenbahnen des Pfeilers, die die Joche klar und energisch sondern, ist der schmuckreichen Zier der vielstrahligen Gewölbenerven gewichen, die keine Begrenzung im Raume, keinen Raumabschnitt mehr kennen. Der Einheitsraum, der Saal, der Raum der Renaissance ist geboren[3] (Abb. 32–40).

Mit dieser räumlichen Entwicklung zur Raumeinheit erreicht zugleich der malerische Flächenschmuck seine glänzendste Entfaltung. Die Triforien werden zu reichbewegten, malerischen Schmuckbändern. Umrahmungen aus prismatischen Stäben bieten dem Lichte vielfältige Angriffsflächen zur Wirkung. Flammenartig züngelt das Maßwerk der Fenster. Und die Gewölberippen, die den Einheitsraum schufen, biegen und winden sich in wunderlicher Verschlingung. Die Jakobskirche, die Dominikanerkirche in Ant-

werpen, St. Jakob und St. Martin in Lüttich, eine überreiche Zahl von Kirchen des 15. Jahrhunderts in Lierre, Löwen, Gent, Mons, Mecheln, Brüssel und Oudenaarde sind Zeuge dieser Entwicklung.

Aus der Steigerung einer räumlich-malerischen Gesinnung, einer zwar seltsamen, aber ursprünglich belgischen Mischung, wird die neue Raumvorstellung gewonnen. Spätgotisches Denken hat sie geschaffen.

Wie in der italienischen Renaissance lebt auch in dieser nordischen Spätgotik ein der Antike verwandtes Grundgefühl: eine rein optische, sinnliche Vorstellung der Raumschöpfung, „die auf ruhend bildhafte Wahrnehmung sich richtet", die mittelalterliche Bewegungsvorstellung in Raum und Formen abweist. Hier lebt eine neue Anschauung, die über die Renaissance hinaus im Barock und Rokoko ebenso wirksam ist wie in den Raumschöpfungen der neuesten Zeit. Diese neue, optische Anschauung, die auf ein einheitliches Raumbild zielt, diese im Formwandel des 14. Jahrhunderts vorbereitete Tat, bedeutet die eigentliche Geburtsstunde des Raumwillens der neuen Zeit.

Mit unvergleichlichem Nachdruck haben die Niederlande, durch ihren gesteigerten Wirklichkeitssinn und durch die Umsicht ihres weltbürgerlichen Fernblickes alles Zweckvolle feinsinnig erfassend, diese Wandlung vollzogen. Wenn einzelne Raumgedanken auch nüchtern und kalt, oft ärmlich erscheinen gegenüber der blühenden Formzier der Nachbarländer, so besitzt die belgische Raumvorstellung doch eine sinnliche Schönheit, die dem Neuen mit gleicher Durchschlagskraft den Weg bahnte, wie die belgische Malerei des 15. Jahrhunderts durch ihren gesteigerten Wirklichkeitssinn das Auge die malerischen Oberflächenreize wie den organischen Zusammenhang der Form sehen lehrte.

Die Einzelformen, und das ist seltsam, bleiben zwar in der Spätgotik dieselben wie vordem. Wenn sie sich auch einem veränderten Gefühlsgehalt anpassen, so lassen sie ihren Ursprung aus der französischen Gotik nicht verkennen. Die Darstellungsmittel haben sich unverändert erhalten, so die belgischen Rundsäulen, die wenig gegliederten, nackten Bündelpfeiler, die überhohen, spitzen Fenster, die zusammenfassenden Rundbogen, die weiten Bogen- und Stützenstellungen, der überhohe Mittelgaden und die seltsam eingezwängten Triforien. Durch die Verbindung dieser Darstellungsmittel aber und durch die Art, wie aus der Mischung der überlieferten Formeinheiten neue Ausdruckswerte wachsen, offenbaren sie ein neues Formgefühl: diesen neuen Formsinn, der in stetem Gleichmaß in den Hallenkirchen Westdeutschlands und Westfalens vorgetragen wird und der seit der Mitte des 14. Jahrhunderts seine Kräfte zu einer verinnerlichten, einheitlichen Wirkung zu sammeln begann.

Wie sehr der Hang zum Überlieferten der belgischen Gesinnung entspricht, zeigt die unverhältnismäßig lange Dauer spätgotischer Formmerkmale. Denn nicht selten finden sich in belgischen Kirchenbauten des 17. Jahrhunderts die Spuren der alternden und durch das Alter entkräfteten Spätgotik[4] Erst die Zeit, die Frische und Lebenskraft versiegen läßt, brachte der Spätgotik den Tod

Gestaltungswille und Sinn des Mittelalters waren in Belgien von zäher Dauer. In flandrischer Eigenwilligkeit behielt nicht selten der Hang zum Eigensinn Macht über das Neue. Mittelalterliche Formkraft lebt blutvoll und frisch noch im 16. Jahrhundert. Die gotischen Kirchen der Jesuiten zeigen noch im 17. Jahrhundert Spuren mittelalterlichen Raumsinnes.

Wie sich in Belgien Widerspruch und Zustimmung als Glieder einer Kette aneinanderreihen, so sprießt aus der gleichen Keimzelle die fortwirkende Macht der Überlieferung wie der umstürzlerische Trieb zum Neuen. Wenn überliefertes Denken, in hergebrachte Formen gegossen, eine erstaunliche Lebensdauer aufweist, so findet zugleich auch die Verdichtung zu eigenwilliger Schöpfermacht ihre frühreifste Gestaltung in Belgien. Nur eine Stadt in Westeuropa, Florenz, kann sich in der Selbstsicherheit neuen Denkens und neuen Willens mit flandrischen Städten, mit Brügge, Gent, Antwerpen messen. Das 14. Jahrhundert bringt den Umschwung zur neuen Zeit. Alles geistige Geschehen drängt schon in bedeutsamen Regungen aus der mittelalterlichen Gebundenheit zu freimütiger Entfaltung des Willens und der Persönlichkeit.

Bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts aber währt das wunderliche Doppelleben Belgiens: in den Landen diesseits der Schelde die Erstarkung der vordem von Deutschland abhängigen, nunmehr zersplitterten Gebietshoheiten zu selbständigen, freien Mächten; jenseits der Schelde in den vordem germanischen Gebieten Flanderns die Unterjochung unter Frankreichs überragende Gewalt. Der endgültige Anschlag Frankreichs aber, der auf Vernichtung der flandrischen Selbständigkeit zielt, bleibt ohne Erfolg. Philipp

der Schöne, auf Flandern begierig, stellt mittelalterlichem Denken gemäß nur die Fürsten in Rechnung. Für ihn, den französischen Herrscher, besitzt das Volk noch keine Geltung. Flandern fühlt anders. Mit unwiderstehlicher Gewalt erheben sich die flandrischen Arbeitermassen und Handwerker. In der Ebene von Courtrai wird Frankreichs Ritterschaft vernichtet. So erzwingt Flandern seine Selbstbestimmung. Muß Flandern auch ausgedehnte wallonische Landstriche an Frankreich abtreten, bildet im Norden auch die Lei Frankreichs Grenze unter Preisgabe von Arras, Lille und Douai, so liegt gerade in diesem Verzicht der Keim zu zukünftiger Machtsteigerung. Flandern umschließt fortan ausschließlich germanisches Gebiet.

Stärker fast als die politische trägt die Wirtschaftsgeschichte zur Vernichtung französischen Einflusses bei. Die Jahrmärkte der Champagne verlieren ihre Bedeutung als Absatzgebiete Belgiens durch die flandrische Seeschiffahrt, die Belgiens Küste mit den Ländern des Nordens und Südens verbindet. Aus dem Seehandel strömt die Quelle wirtschaftlicher Lebenskraft. Brügge, Antwerpen, Gent: sie werden die unerschöpflichen Speicher unvergänglicher Kraftentfaltung eines in seltener Einheit gleichen Zielwillens. So bereitet die Gemeinschaft der Ziele schon jetzt die Einheit des Staatswesens vor, das dem Herzog von Burgund zu schaffen beschieden war.

Als in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in wunderlichen Zufällen die alten, heimischen Herrschergeschlechter ausstarben und die ausländischen Fürstenhäuser Bayern und Luxemburg in Belgien festen Fuß nicht fassen konnten, gelang Philipp dem Kühnen, kraft Erbes und eigener Macht, die Schöpfung des burgundischen Reiches. Als Oheim Karls VI., Königs von Frankreich, standen ihm

Frankreichs Hilfsquellen unausschöpfbar zur Verfügung. „Dank Frankreich vollzog sich die Vereinigung der Niederlande zum Besten Burgunds. Die Krone Frankreichs begünstigte alle Pläne des Herzogs und erkannte allzu spät, daß sie durch eine derartige Handlungsweise nichts anderes erreicht hatte, als sich an ihren eigenen Grenzen eine furchtbare Nebenbuhlerin zu schaffen."

Diese politische Selbständigkeit des burgundischen Weltreiches war nur ein äußeres Zeichen der inneren Mündigkeit. Denn schon vor der Gründung Burgunds, schon im Ausgang des 14. Jahrhunderts, tragen die geistige Bildung, Religion, Kunst und Literatur offenbar den Stempel einer ausgesprochenen Eigenart. Ströme von Reichtum, die seit den Kreuzzügen nach Flandern, vornehmlich nach Brügge, flossen, gewährten der künstlerischen Entfaltung mühelos die sicherste Grundlage. Von Brügge aus spinnen sich die Fäden zum Orient, nach Spanien, nach Italien. Die Bürgerschaft, meist Färber und Tuchweber, hat die Macht in Händen. Als Brügge durch seine Kanäle das Meer erreichte, war diese Stadt den bedeutendsten Städten der Welt gleich: das nordische Venedig, dessen Speicher Stapelplätze des Welthandels wurden. „Venezianische Gläser und chinesische Webereien, norwegische Pelze und englische Wolle, irisches Kupfer und persische Teppiche, französische Weine und arabische Klingen, Genueser Olivenöl und afrikanische Datteln wurden umgetauscht gegen flandrisches Getreide und wallonische Rinder, Brabanter Spitzen und flandrisches Tuch." Nicht weniger als 17 Verkaufshäuser verschiedener Völker hatten in Brügge ihren Sitz. In erstaunlicher Zahl für mittelalterliches Denken drängten sich in Brügge 250000 Einwohner.

Das war der Boden weltbewegenden Treibens, der Wunderwerke der Baukunst erstehen sah, wie sie das Mittelalter in nordischen

Landen niemals vordem erblickte. Und als gar burgundischer Glanz und Prunk, burgundische Pracht zu strahlen begann, sah schon das ausgehende Mittelalter in dieser Zeit höchster Genußsteigerung, in der zierlichen Geschmeidigkeit und der malerisch bewegten Fülle prunkvoller Zierformen eine Lebensbejahung und ein Übermaß wilder Freude, die wie ein Vorspiel von Rausch und Freude barocken Taumels ist.

Der flandrischen Baukunst gelang in den Hallenbauten die ursprünglichste Schöpfung heimischen Geistes. Niemals mehr als hier gewann die künstlerische Form ihr eigentliches Leben aus den besonderen Daseinsbedingungen des Volkes. Die wirklichkeitsfreudige Lebensbejahung des Belgiers ergriff mit glutvoller Leidenschaft eine Aufgabe, in der die Betonung des Zweckvollen einziger Inhalt des Gestaltungswillens ist.

Neu und verführerisch drängen sich die Fragen der Zweckgestaltung in die übersinnliche Vorstellungswelt des Mittelalters. Wirtschaftliche Ziele ja sind es, nichts anderes, was in den Hallenbauten nach Ausdruck verlangt. Betriebs- oder Verkaufsräume, Ausstellungsräume sind die Hallen, die den Handelszwecken großer Gemeinschaften, einer Zunft, einer ganzen Stadt dienen. Das Große und Gewaltige des Eindrucks wird durch Mittel erzielt, die die eigentliche Zweckbestimmung des Baues in helles Licht rücken. Der Ausdruck des Zweckvollen und Sinngemäßen der Form scheint nur erreichbar, wenn es hoher Einfachheit und edler Einfalt der Sprache gelingt, ein würdiges Sinnbild des wirtschaftlichen Zweckes zu schaffen. Der äußere Machtwille der Stadt oder des Volkes, das gegebenenfalls nicht vor dem Gebrauche der Waffe zurückschreckt, wenn es gilt, sich Geltung zu verschaffen, findet den bezeichnenden Ausdruck in der starrenden Wucht des

Belfrieds, der stärksten und sichersten Zuflucht des Bürgers und Kriegers in Kampf und Not. Und was den wirtschaftlichen Willen anbetrifft, so findet die Macht der Stadt ihren sinnfälligen Ausdruck in der gewaltigen Größenausdehnung der Hallen, die beredtes Zeugnis von der Masse der aufgespeicherten Schätze ablegen.

Die zwingende Größe und drohende Gewalt, die Zunft und Stadt kraft ihrer Handelsbedeutung sich anmaßen, wird in den Hallenbauten sichtbar verkörpert. Aus der wirklichkeitsfrohen, starken, körperhaften Wucht der Hallen strömt unversiegbar der immergleiche Wille, stark, groß und unbesiegbar zu sein. Sinnbilder einer überquellenden Wirklichkeitsfreude, eines unbezähmbaren Machthungers sind die Hallenbauten eingespannt in einen Gestaltungswillen von unbeirrbarer Zielsicherheit. Aus der Beschränkung auf das Notwendigste der Ausdruckswerte schöpfen sie ihr eigenstes Leben. Jedes Zuviel an Schmuck, jede Zierform scheint nüchterner Erwägung gewichen. Der klare Sinn des Handelsvolkes weiß nichts von Phantasterei. So geschieht es, daß Belgien in erstaunlicher Frühreife Gestaltungsgesetze schafft, die erst unserer Zeit wieder vertraut wurden. Die Schärfe des Zweckgedankens, die gehaltvolle Schönheit der auf die besondere Eigenart der stofflichen Reize gestimmten, werkgerechten Arbeit entspringen einem Gestaltungswillen, der sich mehr der erwägenden Berechnung als der schöpferischen Phantasie hingibt. So sind die Hallenbauten das eigenste Werk des flandrischen Handelsvolkes, fest im heimischen Boden wurzelnd, genährt von dem tatfrohen Wirklichkeitssinn Flanderns (Abb. 49, 58, 60).

In wuchtiger, körperhafter Kraft entwachsen diese Bauten in majestätischer Ruhe dem Boden, ernst und würdevoll, abhold spielerischem Reiz. Zwei Gedanken nur verlangen Leben und Form:

der Machtwille, der, glutvoller Sehnsucht des Flachlandbewohners gemäß, in steiler Höhenausdehnung, in dem Belfried, sein Sinnbild sucht, und der Handelswille, der, begierdevoll, gewaltige Räume zur Aufspeicherung der Waren verlangt. Diesen lebendigsten Kräften des Daseins waren Sinn und Geist des Vlamen ergeben. In beherrschter Sprache findet der flandrische Künstler, unberührt von abirrenden, zielverwirrenden Strebungen, in der edlen Einfalt der Form und dem sinnvollen Edelmaß der Gliederung die Wege zur künstlerischen Form. Weder Höhenstreben noch Breitendehnung verlangt je in mühevollem Ringen nach Alleinherrschaft. In seltener Eintracht entfalten beide, zugleich und nebeneinander, ihre Macht. In der beruhigten Abstimmung der in der Höhe wie nach der Breite gleicherweise wirkenden Massen schöpfen die Meister der belgischen Hallenbauten die kostbarsten Reize künstlerischer Ausdruckswirkung. Die Freiheit und Treffsicherheit ihres Blickes übertrifft alle Vorstellung. Mit unbedingtem Selbstvertrauen fügen sie den gewaltigen Körper des majestätischen Belfrieds der hingelagerten Masse der eigentlichen Halle ein. Und der Hallenbau ist nicht etwa nur der Sockel, aus dem der ragende Turm aufwächst. Die Halle hat wie der Belfried ein eigenes, selbständiges Leben. Sie wirkt in der sinnvollen Gliederung ihrer Massen ganz für sich: auf sich selbst gestellt und in sich gefestigt (Abb. 49–53).

Wie selbstverständlich, wie natürlich gewachsen, kristallisch klar im einzelnen wie im ganzen, so verschmelzen beide, Belfried und Halle, zu untrennbarer Einheit. Zu einer Geschlossenheit und Macht der Wirkung, die, über sich selbst hinausweisend, in seltsamer Eindringlichkeit den Platz beherrscht, dessen Saum sie schmückt, wie zugleich das in der Ebene ruhende Stadtbild. Solche reiche Verschlungenheit der Eindrücke läßt die Größe der sieghaften Selbst-

ſicherheit und des ſchöpferiſchen Formwillens flandriſchen Geiſtes ahnen. Die Kunſt der Körpergeſtaltung, die Kunſt der raumerfüllten Maſſen feiert auf nordiſchem Boden, in Ypern und Brügge, ihren höchſten Triumph[4].

Und dennoch, neben dieſer rein baukünſtleriſchen Geſinnung, die nichts anderes will als straffſte Formung des Baukörpers, entfalten ſich behende die beweglichſten Mächte vlämiſchen Kunſtſinnes: die maleriſchen Neigungen, die letzten Endes auf weitgehende Auflöſung der Formen durch milde Verſchleifung der Grenzen und tauſendfältig im Licht ſpielende Schatten hinzielen. Es iſt der alte germaniſche Formſinn, der rückſichtslos ſeinen Anteil am Werden der Formen verlangt.

Die Eigenwilligkeit germaniſchen Sinnes behält in Flandern trotz des früheren Hanges zu franzöſiſcher Bildung die alte Keimkraft: die urſprünglich deutſche Neigung zu dem Ungleichmäßigen in Aufbau und Gliederung, der Widerwille, gleichſam von einem Punkte aus gleichmäßig nach rechts und links, nach oben und unten ſich das Spiel der Formen entwickeln zu laſſen. Die irrationale, unberechenbare, gefühlsmäßige gotiſche Flächenteilung ſtellt ſich mit Bewußtſein in Gegenſatz zu der durchſichtigen, kriſtalliſchen Klarheit einer einheitlichen, ſymmetriſchen Geſtaltungsweiſe, der die Renaiſſance der romaniſchen Raſſen in gedanklicher Schärfe ſinnfällige Form gab.

In der Zweizahl der Eingangstüren der Rathäuſer in Brügge, Löwen und Brüſſel und des Fleiſchhauſes in Ypern iſt dieſer Hang zu ungleichartig maleriſcher Gliederung ebenſo ſichtbar wie in der ſeitlichen, aus der Mittelachſe gerückten Stellung des Belfrieds der Rathäuſer in Aloſt, Termonde, Brüſſel. Aus der Verteilung der Maſſen des Baukörpers ſpricht der ſtolze niederländiſche Frei-

heitsdrang, der sich in der malerisch bewegten Auflösung großer, festgefügter Formeinheiten auslebt. In der unversieglichen Lust des Belgiers, durch plastische Zierformen aller Art den Baukörper durch möglichsten Anteil malerischer, wechselvoller Licht-Schatten-wirkung aus gebundener Starrheit und großflächiger Klarheit zu lösen, findet diese Gesinnung ihren schönsten Ausklang[5] (Abb. 48–57).

Wie hier im Außenbau, so äußert sich auch in der Raumgestaltung eine germanische Eigenart, die vielleicht noch auffälliger als die Formen des Baukörpers die endgültige Lösung aus romanischer Abhängigkeit erweist: die ausgeprägte Vorliebe für zweischiffige Räume. Mit dem Verzicht auf die romanische, gleichmäßige Raumteilung in drei Schiffe, wie sie durch die altchristliche Basilika für die Gesamtheit der mittelalterlichen Raumlösungen vorbildlich wurde, tritt Belgien in unverhältnismäßig früher Zeit in die Bewegung ein, die zur Überwindung der durch Formzier und bildnerischen Schmuck gegliederten Raumeinheiten führte. Der Raum als ein geschlossenes, einheitliches Ganze, nur wirkend durch seine Weite, durch die Dehnung, die Buchtungen und Einziehungen, der Raum, voll der malerischen Stimmungen in den verschwimmenden, verhauchenden, gleitenden Schwingungen der Luft und des atmosphärischen Farbenspieles, wird hier schon in seinem Reichtum rein räumlicher Reize geahnt, zwei Jahrhunderte früher, als er in der kirchlichen Baukunst, in den Hallenkirchen der Spätgotik, zur Gestaltung kommen sollte. Die Unterstützung der Decken durch eine Reihe Stützen ist fast sämtlichen größeren Innenräumen der belgischen Hallenbauten und Rathäuser eigentümlich. Nur die Tuchhalle in Gent hat trotz ihrer geringen Breitenausdehnung drei Schiffe (Abb. 46–47).

Das eigenwillige Hervorbrechen germanischer Formkraft wurde durch eine besondere Eigenart des vlämischen Formsinnes gefördert. Sowohl die ungleichmäßige Massenverteilung im Baukörper, als auch der hervorstechende Raumwille, der allein aus der Raumumgrenzung seine Wirkungen schöpfen will, beruhen ihrem innersten Wesen nach auf malerischer Neigung. Alle künstlerischen Darstellungsmittel aber, die dem Auge die tausendfältigen Reize der hinhuschenden, lebendigen Wirkung vergehender Schatten, leuchtenden Lichtes gewähren, waren belgischem Formsinn von jeher lieb und vertraut.

Die wesentlichen Ausdrucksformen und Kunstmittel, die den neuen Stil des 15. Jahrhunderts in Belgien bilden, beruhen ja in ihrer Vereinigung vornehmlich auf malerischer Gesinnung. Die klare Vereinheitlichung und ruhige Geschlossenheit, die in der reichen und dennoch klaren Bildwirkung der Werke eines Jan van Eyck ebenso zur Geltung kommen wie in den körperhaft betonten Massen der großen Hallenbauten und Rathäuser, wird erzielt durch malerische Ausdrucksmittel. Die kräftige Fülle der Erscheinungen ist in ihrer sinnenhaften, körperlichen Frische von malerisch weicher Bildung; die starke Empfindung für den Raum wird getragen durch die betonte Mitwirkung des wundervollen Spieles des raumdurchflutenden Lichtes, das alle Formen in gleitendes Dunkel und gleißende Helligkeit taucht; die tiefe Liebe zur Farbe entfesselt in dem belgischen Künstler eine wogende Leidenschaft, überall und allenthalben durch die Schönheit der Farben die lebendigsten, frischesten Reize der sinnlichen Erscheinung hervorzuzaubern. Diese besondere Feinfühligkeit für Farbe und Licht ist es, die die Entwicklung aus der einfach großen Flächigkeit der frühen Hallenbauten zu den farbig reichen, bildnerisch und malerisch geschmückten

Werken der späteren Zeit bestimmt; diese klare Formentwicklung, der sich die Baukunst ebenso willig fügt wie die belgische Malerei und Bildnerei (Abb. 43–45).

Eine der ältesten und großzügigigsten Hallen, die Tuchhalle in Ypern, umgreift alle Keime der Entwicklung. Dieser ungeheure Bau, der, in der Form eines langgestreckten Rechtecks zwei Höfe umschließend, eine Länge von 133 Metern und eine Breite von 32 Metern hat, ist durch die durchsichtige Klarheit seiner Gliederung von unbeschreiblicher Wirkung. Als beherrschendes Kunstmittel tritt die gleichmäßige Reihung auf, sicher in den Geleisen mittelalterlichen Denkens schreitend, das in dem Grundsatz der unendlichen Reihung seinen sinnfälligsten Ausdruck findet. In betonter, wagerechter Gliederung ziehen sich in mächtigem Doppelzug die gewaltigen Reihen der unteren, geradlinig geschlossenen 44 Fenster, denen die gleiche Zahl Spitzbogenfenster im oberen Stockwerk entspricht. Der Hang zur malerischen Gliederung der Fläche, der in den Kirchenbauten in der Bevorzugung der Triforien sich aussprach, wird schon deutlich offenbar. Zwischen beiden Fensterreihen nämlich ist eine Reihe von Nischen eingefügt, die, auf dem geraden Abschluß der unteren Öffnungen fußend, zur Aufnahme bildnerischen Schmuckes bestimmt sind. Wie diese Nischen, so haben auch die Zinnen am Rande des Daches den Zweck, die glatte Fläche der Mauern zu beleben und zu schmücken (Abb. 49, 50).

Noch ist allenthalben die Wand in ihrer ebenen Flächenhaftigkeit betont. Aus der Fläche der Wand treten nur die die Geschosse trennenden Gesimse kraftvoll hervor, gleichsam zur Verstärkung des Eindrucks dieser majestätischen Reihung. Eigentliche Schmuckformen, die in auffälliger Lichtschattenwirkung aus der Wandfläche hervorbrechen, gibt es noch nicht Der bildnerische Schmuck der

Nischen ist in den Kern der Mauermasse hineingetrieben, so zwar, daß die Wand in der sichtbaren Kraft ihres Ausdrucks den ungeheuren Rahmen abgibt, der der massigen Körperhaftigkeit dieses Baues einzig entspricht. So ist zwar die ebene Flächenausdehnung der Wand schon grundsätzlich durchbrochen, doch erst so, daß zunächst nur zwei Raumschichten hintereinander geschaffen erscheinen, von denen die eine die ununterbrochen fortfließende Fläche der Wand, die andere den rückwärtigen Abschluß der Nischenöffnungen bildet.

Die weitere Entwicklung drängt kraft des malerischen Eroberungwillens zu einer immer größeren Erringung verschiedenwertiger hintereinanderliegender Raumschichten. Derart, daß zunächst aus der Mauerfläche heraus Eingang gesucht wird in die vor der Wand liegende, wirkliche Raumschicht. Die auf Konsolen ruhenden, bildnerischen Gestalten der Rathäuser in Brügge, Brüssel, Löwen zeigen deutlich den Weg dieser malerischen Flächenzerstörung. Und weiterhin so, daß zwischen den verschiedenen Raumschichten, die durch die Ebene der Wand, die in den Kern der Mauer eingebauten Nischen und die aus der Wand hervorspringenden Schmuckformen angedeutet sind, eine möglichste Vielfältigkeit von Übergangsgliedern geschaffen wird, so daß sich der ganze Kern der Mauer in lebendigster Frische malerischer Belebtheit in bildnerisch gestaltete Schmuckformen auflöst. Die eigentlich ebene Fläche der Wand ist vernichtet. Ihrer früheren Bedeutung, ihrer Aufgabe, auch äußerlich das Wesen der raumschließenden Fläche zu betonen, ging die Wand verlustig, damit die belgische Feinfühligkeit für den Reiz der tausendfältigen Schwingungen des Lichtes, der verhauchenden Schatten, der alle Schärfe mildernden Wirkungen des dunstigluftigen Raumlebens Gestalt gewinnen konnte (Abb. 54–56).

In der allgemeinen Gliederung des Baukörpers bleibt stets der Wille zur Größe herrschend, wie weit sich malerische Formzersetzung auch vorwagen mag. Der Eindruck von Größe und gewaltiger Majestät ruht vornehmlich auf übersichtlicher Gleichförmigkeit der Massen. Davon spricht der sinnvollste Zug der belgischen Rathaus- und Hallenbauten eine klare Sprache: die Einheit des Baukörpers in Belfried und Halle. Wie Turm und Baukörper zueinander gelagert, darin liegt die Entscheidung über den Eindruck der Größe. Im Beginne der Entwicklung fügt sich der Turm, unsicher oft und unbestimmt, irgendwie in den Baukörper ein, so als Eckturm in der Halle in Aloſt, so in seitlicher Verschiebung des Belfrieds in der Halle in Termonde oder in dem Rathaus in Brüssel Dann aber, in den herrlichsten Werken, in den Hallen von Ypern und Brügge, dem Brothause in Brüssel, dem Rathaus in Löwen und Hal herrscht in selbstsicherer Mittellage der Belfried in stolzer Ruhe. Gleichmäßig überstrahlt er Baukörper und Stadtbild. Und seine Größe gibt den Maßstab der Wirkung. Diese großzügige Einheit der Massen erlaubte in schöner Freiheit eine gewisse Lösung der allzu wuchtenden Starre.

War dieser allgemeine Eindruck der Größe gesichert, gestand man den malerischen Darstellungsmitteln den weitesten Spielraum der Entfaltung zu. Zierliche Ecktürmchen, feingliedrig wie gotische Fialen, erleichtern die Masse des Belfrieds wie die des Hallenbaues. Diese kleinen Türme sind wie Schmuckstücke. Der Hang zur malerischen Belebung der Form hat sie geschaffen.

Wie geduckt unter dem Eindruck gewaltiger Größe wagt malerischer Sinn sich im Anfange nur bescheiden hervor. Doch verdichtet er sich, vorerst gleichsam unter der Oberfläche, zu stählerner Spannkraft. Seiner Kraft bewußt, überströmt er im Augenblicke

seines Wirkens alle Grenzen. Zuerst sind es die Nischen, dann die Arkadenbogen, die Halle und Belfried in fließender Reihung umziehen: in der Tuchhalle Yperns, in den Rathäusern von Oudenaarde und Brüssel. In freiester Entfaltung und stolzer Größe, voll der sinnlichen Fülle venezianischer Formkraft, gewinnt dieser malerische Trieb sein eigenes Leben in den Doppelarkaden des Brothauses in Brüssel. Die ebene Fläche der Wand ist aufgelöst. Belebende Frische der wechselvollen Schwingungen von Licht und Schatten, an raumgliedernder Formzier gestaltet, hat selbständig und frei der künstlerischen Form neue Wege erschlossen (Abb. 57).

Oft auch gliedern den Baukörper statt der Arkaden starke, vorspringende Gesimse, Konsolen und bildnerischer Schmuck. Großzügig gleiten Gesimse die Fensterbrüstungen entlang, längs der gedehnten Fläche der Wand, in ununterbrochenem Fortgange die wagerechte Reihung der Fenster betonend, bisweilen auch unterbrochen durch Fensterzwischenräume. Dann wieder drängt sich in senkrechter Teilung der bildnerische Schmuck der auf Konsolen ruhenden lebensgroßen Gestalten vor. Auch sie ein sichtbares Zeichen des malerischen Sinnes. Die Rathäuser in Brügge, Brüssel und Löwen bezeichnen in sicherem Fortschreiten den Weg vom Einfachen zum Reichen.

Aus der großen Zahl der gleichgearteten Werke ragt eines hervor, völlig anders als die andern, völlig untertauchend in die sinnlichste Erregung der Zeit. Einsam zwar steht dieses Werk da, der große Hof des Justizpalastes in Lüttich; aber durch seine Vereinzelung ist er von um so größerer Wirkung. Dieser ungeheure Hof erscheint wie späteste Gotik, oder wie venezianische Renaissance, oder orientalisch, oder barock. Er ist alles in einem. Das Werk einer

traumvollen, abirrenden Phantasie, die sich in ahnungsvoller Schwüle und beängstigender Einbildungskraft, voll des weltfahrenden, abenteuerlichen Triebes in die Ferne, den wunderlichsten Formbildungen willenlos hingab. Ein Übergangswerk von der Wende der Gotik zur Renaissance. „So begreifen sich die gotischen und die Renaissanceimponderabilien. Aber zugleich hat der Baukünstler die exzentrischen Windungen und Schwellungen des Barock und das Gefühl des 17. Jahrhunderts für das Attribut im Stil vorausgenommen." Das Werk ist wie ein Sinnbild seiner Zeit; jener Zeit, „deren Nerven durch die unerhörte Erweiterung des Horizonts überreizt und seitdem aller erdenklichen Extravaganzen fähig waren"[6] (Abb. 41–42).

Auch der eigentlich flandrische Baustoff, der Backstein, kam in seiner schönen Farbigkeit der malerischen Neigung entgegen. Seine Mischung mit grauen und gelben Gesteinsarten, die als Gesimse und Rahmen, als bildnerisch geschmückte Platten die Stirnseiten der Hallen und Gildenhäuser in bunte Farbenpracht tauchen, ließ malerische Bilder erstehen. In Ypern, Brügge, Gent, Antwerpen legen ganze Straßenzüge Zeugnis ab von der sicheren Einstellung des flandrischen Sinnes auf die kennzeichnenden Reize der stofflichen Eigenart. Mit klarer Einsicht hat der flandrische Künstler die Ableitung überlieferter Formen aus anderen Baustoffen vermieden. Eine Auflösung der Fläche zugunsten einer reichen Zergliederung in Raumschichten ist kaum jemals anzutreffen. Der Eindruck der ebenen Fläche bleibt, dem Wesen des Ziegels entsprechend, stets gewahrt. Mit feinem Sinn sind schlanke Linienzüge teppichgleich über die Fläche gewoben. Sie fügen zur Farbenpracht des Stoffes die reizvolle Schönheit malerischen Schmuckes Die alte Fleischhalle in Antwerpen und Ypern, die anmutige

Stirnseite der Biloque in Gent, die Häuser der Gilden, das Genueserhaus, das Haus Karls V. in Brügge, sie alle sprechen von den reichen Möglichkeiten künstlerischer Lösungen, die der belgischen Baukunst gelangen (Abb. 58–67).

Westflandern vor allem ist unerschöpflich im Reichtum der Formen. In Furnes steht der trotzige Backsteinbau von St. Walpurga in der edlen Einfachheit frühgotischen Geistes; oder der massige Turm von St. Nikolai aus der Zeit der letzten Spätgotik; oder auf dem Markte die reiche Schönheit der schmucken Ziegelbauten mit den geziert-anmutigen Giebelfenstern der gotischen Häuser und der Renaissancebauten. Und Nieuport im Regelmaß der fast traurig gleichen Straßenzüge, dem Leben entrissen, versunken in der Erinnerung an vergangene Größe, beherrscht durch die gewaltigen Ziegelmassen der Liebfrauenkirche, der Halle. Oder Poperinghe mit drei reizvollen Kirchen, die wie kleine Kathedralen sind. Und Ypern, die gewesene Stadt, voll von Wundern unvergänglicher Schönheit. Immer wob der gleiche Zauber in den alten, ruhevollen Straßen, ob die Sonne der Stadt einen Schimmer alter Herrlichkeit zutrug, ob Nebel oder Regen das Gefühl verhaltener Traurigkeit weckten. Wie ein fernes Erinnern glitt das Leben durch diese versunkene Welt. Ein Leben, das nicht gegenwärtig war, das nichts anderes war als ein Erinnern, schemenhaft wie ein Schatten. Das Vergangene lebte. Das Wirkliche war das Nicht-vergessen-Können.

In alter Zeit bauten hier in behender Emsigkeit Zimmerleute die Häuser. Holzhäuser waren es, deren Stirnseite die geschulte und oft kühne Hand des Schnitzers anmutig schmückte Lebendig und vielfältig bewegt umziehen die feinen Linienverschlingungen den Giebel, feingliedrig im Schnitzwerk, das Rillen und Schwellen

anmutvoll gliedert. Aus diesen Formen, die der Geist des Holzbildners ersann, spricht ein dem Leben und Denken des Volkes vertrautes Fühlen. Als eine reichere Zeit den Holzbau durch den dauerhaften Backstein ersetzte, glitten die vertrauten Formen unmerklich in den neuen Stoff hinein. Wie schnell und durchgreifend auch der Baukünstler sich in die neue Eigenart des Ziegels einlebte, wie der Hauch eines Gedankens bleibt als gemeinsames Gut heimischen Fühlens die Erinnerung an die bildhafte Formkraft des Schnitzers lebendig. Noch in der Biloque in Gent und dem Johannishospital in Brügge lebt der Geist dieses ursprünglich flandrischen Gestaltungswillens (Abb. 61).

Dies Bildhafte zwar ist nicht bildnerisch-plastisch. Das würde der bretthaften Fläche, die der Holzbau verlangt, ebenso widersprechen wie der Glätte der Backsteinmauer. Dies Bildhafte ist wie ein Zug von Linien, von Hebungen und Senkungen, die wie Flachschnitzereien die Fläche teppichgleich beleben. Eine erstaunliche Klarheit und Folgerichtigkeit durchzieht in fast kindlicher Einfalt den Zug der Formen Willig folgen sie den Schichten und Lagerungen des Holzes oder Steines, der Eigenart des Stoffes triebhaft hingegeben. So bleibt der Schmuck sich innerlich gleich bis zum 17. Jahrhundert. So lange währt auch hier die Macht des gotischen Formwillens. So wurzelhaft war das Gefühl für die flächenhafte Schichtung des Baustoffes. Die ruhevolle Schönheit eines abgeklärten Formsinnes gibt dem Backsteinstile Westflanderns die reizvolle Überlegenheit, die kristallklarer Verstandesschärfe entspringt.

Niederländische Eigenart und italienischer Formsinn streben entgegengesetzten Zielen zu. Eine Einigung aus Annäherung und Gleichklang des Gefühles ist nicht möglich. Nur gedankliche Erwägung kann den vollen Strom niederländischen Eigenlebens umbiegen in das wie in Stein gemeißelte Bett der italienischen Formklarheit. Wie eine Flut bricht über die vergehende altniederländische Schaffenslust der italienische Herrscherwille herein. Die neuen Bedingungen des Lebens, des Denkens und Wollens stehen unter dem Druck einer Weltauffassung, die im Bereich des Sittlichen und Verstandesgemäßen verankert ist. So geht dem Schöpferwillen wie den Geschöpfen der leicht beschwingten Phantasie völlig der Atem aus. Die Kunst gibt sich willenlos unkünstlerischen Regungen hin. Sie gibt dem Druck eines Denkens nach, das aus mittelalterlicher Fesselung und Gebundenheit einer unbekannten Gedankenfreiheit zustrebt.

Da die sittlichen Grundlagen der Weltanschauung erschüttert sind, treten Zweifel und Grübelei an die Stelle der strengen Vorschriften, die man vordem unbedenklich befolgte. Die Reformation sucht neue Bahnen. Wo Wirrnis ist, drängt die Not zur Einheit. Die in Volk und Rasse wurzelnde Gebundenheit der Lebenshaltung und äußeren Form ringt nach Befreiung. Aller Werte schönster Kern aber scheint die Freiheit. Sie ist wie ein unverdientes Geschenk, eine Gabe, schimmernd in tausendfältigem Reiz; reizvoll selbst in den bergenden Gefahren ziellosen Wollens. Wie ein Netz wirrer Fäden führen blanke Wege aus der Gebundenheit freien, fernen Zielen zu. Noch aber kennt keiner sie, diese Ziele. Doch sie zu suchen, ist verheißungsvoll genug. Im Suchen wächst

die Findergabe des Menschen. Was vordem nur langsamem Wirken von Geschlechtern gelang, gelingt jetzt dem Willen des einzelnen.

Diese Welt, der Denken und Sittlichkeit gleichbedeutend ist, dreht sich zwischen zwei Polen. Von ihnen strömen in reichem Maße alle Regungen aus. Das auf die innerliche Entfaltung des Menschen gerichtete Sein steht im Banne einer Persönlichkeit, im Banne Martin Luthers, dessen Lehre man verwarf oder annahm, innerem Zwange folgend. Jeder Trieb aber, der aus sichtbarer Form seine Lebenskraft schöpft, strebt mit seltener Heftigkeit dem Willen einer Macht zu, der Formkraft Italiens. Ihrem Zauber sich entziehen, scheint unmöglich. Italien ist die Erfüllung jeder traumhaften Sehnsucht nach Schönheit.

Das alles scheint Armut und versagendes Erlahmen der Kräfte; das alles scheint Reichtum, unentwirrbarer Reichtum neuer Keime. Vielleicht war wirklich keine Zeit reicher an der Fülle inneren Erlebens. Vielleicht wäre es auch keiner Zeit, und wäre sie noch so formkräftig und schöpferisch gewesen, je gelungen, der Wucht seelischen Geschehens zu entrinnen, um zur vollen Freiheit des künstlerischen Schaffens zu gelangen. Genug, daß der Wille nach Form lebendig zum Leben drängte.

Anders war es geworden; aber nicht gemindert war der Reichtum. Nur daß der einzelne, auf sich selbst gestellt, den blutvollen Zusammenhang mit dem Vergangenen entbehren zu können glaubte; nur daß dieser einzelne in den Wirrungen des Fühlens und unter der neuen Herrschaft des Denkens die Sicherheit im Gebrauch der Form verloren hatte, und damit die Sicherheit, drängendem Schöpferwillen eigenen Ausdruck zu geben.

Wie reich aber war das Erleben der Menschen. Man denke nur an das geistige Leben Antwerpens, der damals mächtigsten

Stadt Belgiens, wo Albrecht Dürer auf seiner niederländischen Reise in den Jahren 1520 und 21 Erasmus von Rotterdam, Quinten Massys und Lucas van Leyden kennen lernte. Antwerpen, die glänzendste Stadt des Nordens nach dem Rückgang von Gent und Brügge. Wie eigen mutet es an, wenn Dürer nach den trockenen Bemerkungen, die sein Tagebuch der niederländischen Reise in verhängnisvoller Breite füllen, bei den Antwerpener Eindrücken gesprächig wird. Hier erzählt er von der prächtigen Wohnung des Bürgermeisters, von der reichen Ausstattung der Frauenkirche und der Michaelsabtei; von der großen Prozession an Mariä Himmelfahrt, von den Zurüstungen zum Einzug Karls V. und vor allem von dem Feste, durch das ihn die Maler auf ihrer Zunftstube feierten. Die geistige Regsamkeit dieser blühenden Stadt muß auf Dürer seltsam anregend gewirkt haben, wie vertraut ihm auch durch den gelehrten Humanistenkreis Nürnbergs das neue Weltbild war.

Antwerpen war die Stadt, die italienischem Einfluß Tür und Tor öffnete. Unbehindert durch die Fesseln der Vergangenheit trieb der gärende Wille dieser Stadt in strudelnder Wildheit allem Neuen zu. Oft mag es scheinen, als hätte ohne diese Stadt Peter Paul Rubens nicht die Größe und Entfaltung ins Unbegrenzte genommen, die ihm die Kraft gab, das Verworrene und Vielstrebige, das Gleiche und Getrennte in der Antwerpener Kunst des 16. Jahrhunderts zur Einheit zusammenzufassen: durch seine eigenste Schöpfung, seinen Stil.

Wie groß ist die Reihe der Künstler, die vor Rubens der italienischen Sehnsucht erlagen. Kein einziger der bedeutenderen hat freiwillig auf seine Italienreise verzichtet. Kein einziger auch hat nicht willig Form um Form aus Italien nach dem Norden ge-

tragen. So willig, daß die Zeitgenossen glaubten, die Kunst Italiens habe im Norden ihre zweite Heimat gefunden. Man wußte von dem Gegensatz zur älteren, niederländischen Kunst; wußte, was man von den Italienern lernen könne. Carel van Mander erzählt davon. Auch Dominicus Lampsonius, der in seiner kleinen Schrift über Lambert Lombard sich so italienisch gibt, ist dem Zauber des Südens verfallen.

Wissenschaftliche Gründlichkeit will der italienischen Renaissance ihre Geheimnisse rauben. Antwerpen wird die erste, fast kann man sagen, einzige Pflanzstätte. Sebastian Serlios Buch über die Baukunst gab Pieter Coeke in Antwerpen 1546–53 heraus. Vitruvs Werke veröffentlichte Hans Bloem im Jahre 1551 bei Hans Liefrink in Antwerpen; und Vredemann de Vries schuf in Antwerpen seine Entwürfe für Karyatiden, Grabmäler, Ornamente. Sieben Bände brauchte er, um den wundervollen Reichtum seiner Einfälle zu bergen.

Über alle aber herrscht Michelangelo. Die Gewalt seines Ruhmes erzwingt Nacheiferung. Er macht das alte Rom zur einzigen und höchsten Quelle baukünstlerischen Schaffens. Was in Rom Geltung hat, gilt auch im Norden. Die fünf klassischen Säulenordnungen Vitruvs geben den Grundton. Die ragenden Senkrechten der Gotik weichen den ruhenden Wagerechten der römischen und griechischen Gesimse. Der Eindruck sinnvoller Ruhe zwingt die malerisch-krausen, phantastischen Einfälle der Spätgotik in geordnetes Gleichmaß und regelrechte Form[7].

Doch bevor Michelangelo, Rom und das römische Barock ihren Siegeszug in Belgien antreten, wird Belgien noch einmal von wildem Glaubens- und Bürgerkriege zerrissen. Erst mit dem Waffenstillstand von 1609 und der Herrschaft des Erzherzogs

Albrecht und der Infantin Isabella wird der Grund zur Entwicklung des belgischen Barock gelegt.

Vorher, im Beginne und Verlauf des 16. Jahrhunderts, wird die belgische Formkraft gleichsam vorbereitet auf die neue, ihrer wartende Aufgabe. Das ist die Zeit, als der zierliche Schmuck der italienischen Frührenaissance den krausen Formsinn der nordischen Spätgotik zu beruhigen beginnt, als Schritt um Schritt die Formen der Spätgotik durch die Renaissance abgelöst werden. Von der malerischen, schmuckreichen Gestaltung der spätgotischen Bauten zur Renaissance ist nur ein Schritt. Wie der Innenraum in der Raumform der spätgotischen Hallenkirche innerlich dem Raumerleben der Renaissance nahe verwandt ist, so bahnt sich im Baukörper in der Auflösung der großen Flächen durch bildnerischen Schmuck die gleiche Wandlung an. Die Stirnseiten der spätgotischen Rathäuser waren wunderlich zerlegt durch Nischen, Arkaden, Wimperge, Gestaltenreihen. Nichts anderes als eine Änderung in der Auswahl der Schmuckformen brauchte einzutreten, um die innere Haltlosigkeit des nur scheinbar gotischen Stilwillens zu erweisen. Im Augenblicke, in dem an Stelle der gotischen Darstellungsmittel, der Wimperge, Fialen, Konsolen, die Formen der Renaissance treten, ist der Umschwung äußerlich vollzogen. Der schöne Glanz, die heitere Festlichkeit der Frührenaissance bleibt zwar stets nur ein farbenprächtiges Kleid, voll der zauberhaften Reize, die der sinnlichen Schönheitsfülle des Südens zu entströmen vermögen. Ein Kleid, das den Kern nur lose überdeckt, nicht aber mit ihm zu einer neuen Einheit verwächst. So bleibt wie vordem auch in der Renaissance die innere Raumgestaltung ohne Wirkung auf die äußeren Schmuckformen. Der Hang zu vielschichtigen Einzelheiten, die seltsame renaissancefremde Neigung der Höhenbetonung währt

weiter, als hätte gotischer Formsinn die steile Straffheit der Formen erzwungen. Was sich wandelte, war das ganz Äußerliche. Aus den Maßwerkarkaden und Nischen werden Säulenordnungen in strenger römischer Folge, aus den Wimpergen Giebel, aus den Fialen Spitzsäulen. Durch die Farbe der Gesteinsarten und der Ziegel, durch die Betonung von Schmuckformen durch Goldauftrag, durch die Türme und Erker lebt in der belgischen Renaissance der einmal geweckte malerische Sinn in seiner breiten sinnlichen Fülle fort. Die Brügger Stadtkanzlei und das Antwerpener Rathaus, das von Paul Snydincx und Cornelis de Vriendt, dem Bruder des Malers Franz Floris erbaut wurde, zeigen in den Jahren 1537 und 1561–65 den Stil der italienischen Renaissance in gefälliger Anmut und schöner Klarheit. Und das Haus der Tuchmacher und Gerber auf dem Markt in Antwerpen von 1541 und das der Fischhändler in Mecheln von 1530 lassen in der schönen Reinheit ihrer flächenhaften Gliederung den Abstand von der malerischen Raumschichtenteilung spätgotischer Schmuckfreude mit sinnlicher Eindringlichkeit fühlen (Abb. 68–75).

Flüchtig, wie ein traumhaftes Erinnern an glückliche Zeiten, steht die belgische Frührenaissance in heiterer Ruhe vor vernichtendem Sturm. Die Leiden des fessellosen Glaubens- und Freiheitskampfes gaben festlicher Heiterkeit keinen Raum. Und wenn auch verständige Klugheit dem Volke den begehrten Frieden brachte, so zittern die vergangenen Leiden noch fühlbar nach in den wogenden Wellen entfesselter Freude, die als Gegenströmung nach dem Kriege das ganze Volk wie ein Rausch mit sich fortriß. Wie hätte es anders sein können, als daß Freude nun wie Trunkenheit war, Anmut wie wuchtende Größe, Festlichkeit wie prunkvolle Pracht? Der Fesseln ledig, schäumten Lebensgefühl und Kraft über alle Grenzen.

So wird die Renaissance zum Barock. Und die wilde Sinnlichkeit des Vlamen, jahrzehntelang unterjocht und gebändigt, drängt mit brutaler Wucht zur Entfaltung. Jede Entbehrung wird doppelt eingebracht. Das eigenste Wesen vlämischen Seins gewinnt lebendigste Form. Wen möchte es erstaunen, daß das Barock zum machtvollsten Ausdruck der Triebkräfte des neuen Willens wird! Hineingetragen in die der Massenwirkung zugänglichsten Schichten, wird das Barock zum sinnlichsten Ausdruck der Macht der Kirche, ohne auf das Vorrecht zu verzichten, den prunkvollen Äußerungen der höchsten Gesellschaftskreise das würdige Sinnbild zu geben.

Aus der Verankerung des Formsinnes im Leben des Volkes wächst dem belgischen Barockstil die lebendige Frische seiner prunkreichen Fülle. Das belgische Volk hatte mit seinem Blute die Grundlagen barocker Geistesbildung, barocken Wollens als heiß umstrittenen Besitz, gegen seinen Willen fast, erkämpft. Nach der endgültigen Fügung in die Macht der katholischen Kirche wird das Festhalten an der Kirche als eine Vorbedingung der gesellschaftlichen und staatlichen Entwicklung anerkannt. So bleibt im Kampfe mit der spanisch-katholischen Weltmacht, trotz mehrfachen Schwankens, die katholische Weltanschauung Siegerin.

Eine feine Klugheit läßt die Besten des Volkes sich in das Unabänderliche fügen. Die verstandesklare Überlegenheit des Geistes bietet ein ordnendes Gegengewicht gegen die Hingabe an allzu schwüle Stimmungen. Sie ist in den wogenden Fluten der gesteigerten seelischen Reizsamkeit wie ein Damm, den schrankenlosen Ausschweifungen des Gefühles ein Ziel zu setzen. Das Hineinbohren und Sichverlieren in die unbegrenzten Weiten des Gefühles bleibt dem belgischen Barock unbekannt.

Dieses Volk kluger Händler sieht nie eine Sache gesondert, in

ſich abgeſchloſſen, losgelöſt von der Umwelt. Die vielfältigen Verſtrickungen, die verſchlungenen Fäden von Sache zu Sache, von Geſchehnis zu Geſchehnis, der Beziehungsreichtum allen Seins untereinander beläßt jedem einzelnen ſeinen Sinn, die lebendige Friſche. Dieſe verſtändige Einſtellung auf das Wirkliche ermöglicht es, allen Dingen, auch den vergangenen, wie immer ſie beſchaffen ſein mögen, eine gewiſſe Wertung zukommen zu laſſen. So wird es verſtändlich, daß Belgien zuerſt in der Geſchichte der Kunſt mit Bewußtſein auf vorhandene Formen, Bauten, Kunſtwerke aller Art zurückgreift, um ſie im Geſchmack der Zeit umzuändern, zu erneuern. Das man dabei rückſichtslos die Formen vergangener Stile zerſtört, um durch Umkleidung und Erneuerung, durch ſchmückende Zutaten aller Art, durch Ein- und Ausbauten eine äußerliche Neubildung vorzutäuſchen, ſcheint dieſer Zeit bedeutungslos. Die Sucht der „Reſtauration" hatte zur Folge, daß ſich in Belgien die Umwandlung und Stärkung des Raumgefühles nicht mit dem ſinnlichen Nachdruck vollzog, wie in Italien, Frankreich oder Deutſchland. Zu häufig haben belgiſche Baumeiſter den Räumen romaniſcher oder gotiſcher Kirchen durch Erneuerung der Schmuckformen ein barockes Kleid gegeben

So trennt ſich an dieſer Stelle mit erdrückender Wucht Vergangenheit und Gegenwart. Das keimfreudige Fortwirken der Formen, die ſich folgerichtig die eine aus der andern entwickeln, wird unterbrochen zugunſten eines neuen Grundſatzes, des Grundſatzes der willkürlichen Anknüpfung an die Formen, die zweckvoll erſcheinen. Auch dieſe Regung ſprach mit, als die bewußte, nachdrücklich betonte Anknüpfung an Italien erfolgte. Was ſich der in Italien gereiften Formenſprache nicht fügen will, wird in Belgien zunächſt nicht gewertet. Es erſcheint ausdruckslos, wie die

Formen der Gotik, die der neue Geschmack für barbarisch hält. Peter Paul Rubens ist, wie in allen wichtigen Fragen der Zeit, auch hier Wortführer. Daß der barbarische Stil der gotischen Architekten verschwindet, bereitet ihm sichtbare Freude. Dadurch wird ja, wie Rubens selbst gesteht, der Weg frei, „die Kenntnis der schönen architektonischen Symmetrie des griechisch-römischen Altertums zu freier Entfaltung" zu bringen.

Wie sehr man auch bestrebt war, italienische Formen anzunehmen, auf dem Wege der Formübertragung geht der italienische Geist verloren. Der Unterschied der Gesinnung ist zu groß. Belgien bleibt stets verwickelt in den der nordischen Kunst eigenen Hang zum Malerischen. Wie bedeutsam die Malerei mitsprach, zeigt die Tatsache, daß die besten Baukünstler des 17. Jahrhunderts in ihrer Jugend Maler waren, und daß es dem Maler Peter Paul Rubens gelang, durch ein einziges baukünstlerisches Werk einen neuen Stil, den Rubensstil, zu begründen. Cornelis Floris, Jakob Francquart, Wenzel Coeberger, sie gingen in der Werkstatt der Maler ein und aus. Und Lucas Faid'herbe, der junge Bildhauer, war Schüler und Freund des Rubens, ehe er sich ganz der Baukunst zuwandte.

Das Herauswachsen aus der Malerei gibt dem belgischen Barockstil kennzeichnende Merkmale, die in der Richtung einer freien und ungebundenen Gelöstheit der Massen dem Spiel der Phantasie eine größere Macht einräumen, als es der straffen Gliederung, dem geordneten Gleichmaß baukünstlerischer Gestaltung zuträglich ist. Denn es entwickelten sich aus dieser malerischen Neigung Kräfte, die dem malerischen Schein die handwerkliche Bearbeitung der Baustoffe ebenso gern unterordnen wie die kennzeichnenden Ausdruckswerte baulicher Einzelformen. Die Beziehungen zur Ma-

lerei allein würden schon genügen, die grundsätzliche Wandlung der Ausdruckswerte bei der Entnahme italienischer Formen zu erklären. Nun aber wird die belgische Baukunst auf dem Wege zur Selbstbesinnung dadurch unterstützt, daß sie sich auf die Grundformen der heimischen, volkstümlichen Bauweise gründet. Die belgischen Jesuiten zögerten ja nicht, die Kirchen vergangener Stile in ihrem Geiste umzuändern.

So scheint zwar die eigentliche Anteilnahme an raumkünstlerischer Gestaltung in Belgien der inneren Frische zu entbehren. Zu einer Raumschöpfung von besonderer Eigenart der räumlichen Ausdruckswerte kam es nicht. Die Umgrenzungen des Raumes und oft auch die wichtigsten raumgliedernden Stützen, die Säulen, Pfeiler, Bogen waren gegeben. Und das Auge des Malers sah weniger die Weiten und Dehnungen des Raumes als die atmosphärische Bewegtheit des Lichtes und Dunstes im Raume. An diesen zufälligen, rein malerischen Äußerungen des Raumlebens sah er seinen Willen sich formen. So wurde unter seiner Hand der Raum zu einem Träger von Glanz und Licht, Farbe und Helligkeit, Schmelz und Duft, die alle bestimmt waren, ein Stimmungsbild von seltener Eindringlichkeit der Wirkung zu erzeugen.

Von der Einheit baukünstlerischer Gestaltungskraft waren die belgischen Baumeister oft weit entfernt. In anderen Kunstgebieten, in der Malerei, der Bildnerei, hatten sich alle Darstellungsmittel mehr und mehr verdichtet, um im Barock in der bestimmtesten Betonung einer bestimmten Wirkung den Höhepunkt der Wirkungsmöglichkeiten zu gewinnen. Der Baukunst aber gelang es nur, soweit die Aneignung malerischer Mittel in Frage stand, diesen Einheitswillen zur Steigerung des Eindrucks aufzubringen. In den eigentlich baukünstlerischen Fragen herrscht eine schwerverständliche Zer-

splitterung. Auf die Überkleidung älterer Innenräume eines andersgearteten Stilwillens wurde schon hingewiesen. Solchen Räumen wurden bei der Gestaltung des Baukörpers Stirnseiten vorgelegt, die, für sich betrachtet, mächtigster Wirkung voll waren, die aber in keiner inneren Beziehung zum Innenraum standen. Unbekümmert, unbesorgt um die innere Zugehörigkeit zum Bau ist die Stirnseite oft nichts anderes als ein reines Schmuckstück, das sein eigenstes Leben den bewegten Strahlen des Lichtes verdankt. So weit geht die Gleichgültigkeit gegen die innere Einheit, daß selbst Baukörper und Turm gesondert auftreten können. Neben der Kirche, ein Bau für sich, wie in der ältesten, altchristlichen Zeit, steht der Turm, der im einzelnen oft von vollendeter Schönheit der Gestaltung ist. Trotz allem schenkte diese künstlerisch erregte Zeit auch der Baukunst eine Zeugungskraft, die zu Gewaltigem den Mut fand. Weiträumigkeit, große, freie und schöne Verhältnisse der Maße und Massen, die lebendig saftige Fülle der Gliederung, die prunkende Vornehmheit des Schmuckes, und vor allem die auf den Eindruck festlicher, rauschhafter Freude gestimmte Gesamtwirkung, sie sprechen immer wieder von der flutenden Sinnlichkeit vlämischen Schöpferwillens. In den Ausdruckswerten der Einzelformen wie in der sinnlichen Schönheit, mit der der Reichtum an Einzeldingen untereinander zur Einheit verschmilzt, liegt die besondere Eigenart des belgischen Barockstiles.

Lichte Klarheit und schöne Weiträumigkeit strahlt in heiterer Festlichkeit aus den belgischen Barockräumen. Sie sind nicht in die schwüle Stimmung Italiens getaucht, die wie mystische Gefühlsergüsse aus dem Halbdunkel tiefgefärbter Marmorarten voll seltsamer Farbglut, aus den verworrenen Raumweiten wunderlich verschlungener, gebuchteter und gedehnter Wandungen wie ein

Sich-Einwühlen in die heißen Gluten eines verzehrenden Fühlens spricht. Und dennoch kennt Italien keine Wirrnis. Denn der Geist antiken Regelmaßes, an Ordnung und klare Übersicht gewöhnt, läßt mit zwanghafter Notwendigkeit diese mystischen Gefühlswellen zu der Ausdruckswirkung heranwachsen, die kein Entrinnen zuläßt und mit barocker Wucht die Seele der Menschen umfängt.

Belgien kennt zwar Rom, das Gesicht Italiens. Aber in diesem Gesicht zu lesen war ihm nicht vergönnt. Wie von einer Maske bedeckt, bleibt das innere Sein stumm und verschleiert. Nie hat Belgien die ihm fremde Bindung durch Gesetz und Ordnung erfaßt; denn malerischer Freiheit genügt das Ungefähr, das beinah Gleiche. Die Massenverteilung bleibt schwankend, von starrer Norm unbeengt. Die Einzelform aber, aus dem Zusammenhang antiker Denkungsart gelöst, gestattet phantasievollen Einfällen ein freies Spiel. So herrscht der Eindruck von Größe und Masse nie wie in Rom.

Die Freude, Vielgestaltiges in bunter Verschleierung zu malerischem Spiel der Linien zu verweben, die Lust, in Form und Linie seltsame Wunderlichkeiten und dunkle Geheimnisse hineinzudeuten, dieser ursprünglich germanische Schmucksinn gibt den Einzelformen eine Vormacht, die zu ihrer völligen Selbständigkeit führt. So wirken die Einzelformen oft wie Kunstwerke für sich, derart, daß die Beziehungen aller Formen untereinander gelockert erscheinen. Diese launische, sprudelnde Schaffenslust ist germanischen Ursprungs. Sie wird immer wieder aus heimischen Formquellen gespeist. So bleibt oft nur wenig übrig von der römischen Art wagerechter Gliederung. Der alte Hang zur lotrechten Teilung erzwingt das Ragend-Steile des Aufbaues. Und die Wirkung der verselbständigten Einzelformen zeigt die herrische Auflehnung des Einzel-

willens gegen die notwendige Unterordnung unter das Ganze. Das alles ist die Sprache germanischen Blutes. Die quellende Üppigkeit der vollsaftigen Formen ist mehr als das. Sie spricht von der Sinnlichkeit des Vlamen und seiner zügellosen Wildheit.

Die italienische Renaissance überflutete das spätgotische Belgien, wie einstmals die Gotik Nordfrankreichs Belgien und Deutschland überflutete. Im Beginne, vereinzelt, ein treues Abschreiben des italienischen Vorbildes. Das war die Zeit der literarischen Auseinandersetzung mit Italien. Sebastian von Noyen, der sein Werk über die Reste der alten römischen Baukunst seinem Gönner Granvella widmete, wagte den ersten Versuch, italienische Formen nach Brüssel zu bringen. Im Palaste Granvellas, der heutigen Brüsseler Universität, übertrug er im Jahre 1562 die schwere Wucht der italienischen Spätrenaissance, des Hofes des Palazzo Farnese, die gewaltsamen Formen Palladios, nach der belgischen Hauptstadt.

Das war der Beginn, der Keim zu dem Neuen und Einzigartigen, das in barocker Fülle erst nach dem Kriege, nach dem Waffenstillstande von 1609, das belgische Land überschwemmen sollte. Im Jahre 1617 schon gab Jakob Francquart einen Band Zeichnungen heraus, in dem die „Spann'sche deurkens", reich verzierte, ganz und gar unitalienische Türen, wie Spiegelbilder der freien Schmuckzier des belgischen Barock wirken. Und Peter Paul Rubens veröffentlichte 1622 sein Kupferwerk über die Genueser Paläste.

Auf die einfache Übertragung der italienischen Formen erfolgte die Befreiung aus der Abhängigkeit, die Erstarkung in rassiger Sinnlichkeit. Der Schöpfer des Barockstiles, Peter Paul Rubens, zog mit dem Ungestüm seines Willens die italienische Formwelt in den Strudel seiner Leidenschaft. Seiner hinreißenden Kraft gelang

es, Fremdes und Unbelgisches den übernommenen Formen abzustreifen und dem Stil des belgischen Barock Zuversicht, Größe und Wirkung zu geben. Die ersten acht Jahre des 17. Jahrhunderts verbrachte Rubens in Italien. Hier trat er in überquellender Schöpferfreude, mit schwungvoll feuriger Leidenschaft das Erbe der italienischen Kunst an. Was unmöglich schien, wurde Ereignis. Rubens vereinigte italienischen Formwillen „mit dem Erbe der nordischen Renaissance, das er in sich selber mitbringt; d. h. mit dem innersten Wesen einer Kunst, die weit mehr noch als die Italiens mit den Ansprüchen des Seelenlebens, mit dem Hang nach Verinnerlichung, mit dem Geist des Mittelalters und der Gemütstiefe germanischer Völker durchdrungen war".

Eine seltsame Gemeinschaft des Ausgangspunktes verbindet Rubens mit Michelangelo. Der Drang ausschließlich plastischen Gestaltens beherrscht beider Jugend. Aber dennoch sichert Rubens der Vormacht malerischen Geistes die unbedingte Führung, denn ihm gelingt es, den Eindruck der Bewegung im höchsten, jemals erreichten Grade festzuhalten. Das flüchtige Vorbeirauschen des Bewegten ist Ziel seines Willens. Leben und Bewegung, daran haftet sein Sinnen. Wie die Wirklichkeit die Dinge verschiebt, unwiderrufbar in hastigem Geschiebe, nicht ruhend, nicht rastend, so soll Bewegung als Wirklichkeitseindruck das Bild durchströmen. Welche Mittel auch immer der Darstellung zur Verfügung stehen, es gibt keine Scheu vor gewaltsamster Steigerung.

Dieses malerische Grundgefühl des Barock findet seine natürliche Ausstrahlung in der malerischen Veranlagung des belgischen Künstlers. So kann es nicht erstaunen, daß Peter Paul Rubens in dem ersten Bau, den er schuf, in dem Bau seines eigenen Hauses, die malerischen Grundsätze der barocken Gestaltung in eindringlicher

Schärfe traf. „Abwechselung in den Linien, stärkere Schattenwirkung, möglichste Verschiedenheit in Haupt- und Nebenformen, in der gleichzeitigen Ansicht homogener Bauglieder, in der Aneinanderreihung hellerer und dunklerer Räume." Der Baukörper ging der Ruhe verlustig. Die strudelnde Bewegung barocker Ruhelosigkeit ist in die Leidenschaft eines Rubens hineingerissen. Rubens verwirft wie Michelangelo das verbrauchte Maß des Schönen. Schönheit ist nicht mehr Gleichmaß, wie in der Renaissance, Schönheit ist Kraft. Kraft aber wird sich ihrer selbst bewußt, wenn sie in Fesseln liegt. Den Eindruck dieser gefesselten Kraft gilt es zu suchen, und man findet ihn in dem „Ausdruck des Massenhaften, des Schweren, des Lastenden, zur Versinnlichung eines leidendlichen, erdrückenden Zustandes". Deshalb muß die Materie der vollkommenen Durchgeistigung entbehren; deshalb verharren alle Teile in stofflicher Befangenheit. Es überwältigt uns die unvermittelte kolossale Idee der barocken Gebilde. Ein Zug zum Schweren, zum Breiten überall[8].

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts wachsen in allen Städten des Landes die barocken Bauten wie Pilze aus dem Boden. Durch nahe Verwandtschaft des Stilwillens sind alle verbunden. Den belgischen Barockkirchen gemeinsam ist die breit hingelagerte, einheitliche Stirnseite, die, in zwei Stockwerken gegliedert, das renaissancegemäße Abwägen lot- und wagerechter Strebungen erkennen läßt. Reich umrahmte Fenster und Türen beleben wie bildhafte Schmuckstücke die Flächen der Wände. Der in üppiger Kraft gegliederte Giebel ist, wie in leidenschaftlicher Verblendung, in den sprudelnden Reichtum stets neuer Einfälle getaucht. Ob Jakob Francquart in der Jesuitenkirche in Brüssel und der Beguinenkirche in Mecheln, Wenzel Coeberger in der Augustiner- und Karmeliter-

kirche in Brüssel, Franz Aiguillon und Peter Huyssens in der Jesuitenkirche in Antwerpen, den Kirchen in Brügge, Namur und Gent, Wilhelm Hessins in der Jesuitenkirche in Löwen eigenstem Wollen Gestalt geben, immer gleiten die Formen wie unbewußt in vertrauten Geleisen. Nur daß sich der entwicklungsgemäße Umschwung von der früheren Anlehnung an die Renaissance zu der späteren Lösung und Freiheit barocker Eigenwilligkeit immer klarer vollzieht (Abb. 76–80).

Nie zwar scheint Abhängigkeit von Italien ganz verwerflich. Wie machtvoll wirkte das Vorbild Roms selbst noch in weit vorgerückter Zeit. Die Zentralkirche St. Peter in Gent ist reine italienische Hochrenaissance. Jan van Xanten, ein Anhänger der raffaelischen Schule Roms, begann sie nach Raffaels Entwurf zur römischen Peterskirche. Dem 1720 durch Matheys vollendeten Bau merkt man die lange Bauzeit kaum an (Abb. 81).

Diese Anteilnahme an den höchsten Zielen des italienischen Raumwillens zeigt mehr als anderes, daß der eigentliche Sinn der Baukunst, die Raumgestaltung, das prunkvolle Kleid der bildnerischen und malerischen Formzier mehr und mehr abstreifen will, um sich der Vertiefung räumlicher Ausdruckswerte hinzugeben. Über der Fülle der Einzeldinge hatte man fast schon den Raum vergessen. Um so leichter war es geschehen, als der belgischen Raumgestaltung der Hang zu bildnerischer Formzier, zu bildnerischer Körpergestaltung schon seit dem romanischen und gotischen Stile unverhohlen anhaftet. Aber nicht die Aufrichtung körperlicher Dinge, die der Versinnlichung des Raumwillens dienen, konnte dem barocken Raumwillen auf die Dauer genügen. Zu nachdrücklich drängte alles auf die Raumweite, die als Spielraum den Menschen flüchtig umgibt, auf den Raumwillen, der die lebendige Seele jeder baukünstlerischen Schöpfung ist.

Lucas Faid'herbe, der Freund und Hausgenosse des Malers Peter Paul Rubens, gab der Raumgestaltung die Bedeutung, die dem gereiften barocken Raumwillen entspricht. Schritt um Schritt erobert Faid'herbe den Raum. In der Jesuitenkirche in Löwen verbindet er das gesteigerte Maß seiner bildnerischen Gestaltungslust mit einer atmosphärisch-malerischen Raumstimmung. In der Beguinenkirche in Brüssel erzwingt sein Raumwille eine bisher unbekannte Steigerung der Raumweite. Mit dieser Erstarkung des Raumwillens vollzieht sich die Umbiegung zur neuen Raumform, der Rundkirche. Die Liebfrauenkirche von Hanswyk in Mecheln, deren Wände in wohliger Dehnung von langgezogener Rundung einen mächtigen Mittelraum umschließen, erinnert zwar an die Kölner Gereonskirche. Sollte auch in der Tat eine Anregung des Mittelalters zugrunde liegen, so ist das nur ein weiterer Beweis, wie der Wille zur geschlossenen Raumform sich rücksichtslos jeder Form, die als Vorbild dienen kann, bemächtigt. Faid'herbes eigenste Begabung liegt nicht in der Schöpfung neuer Formgedanken, vielmehr in dem Reichtum der Einfälle, durch die er überlieferten Formen neue Ausdruckswerte verleiht. Nicht das Was, nur das Wie hat für ihn Bedeutung. Sein Entwurf zur Abteikirche in Averbode kennzeichnet sinnfällig die auswählende Art seines Schaffens, die aus Heimischem und Fremdem eine Einheit schafft. Den heimischen Längengrundriß betonen, den italienischen Zentralraum dem Längsraum anschließen und aus diesen Raumgegensätzen eine Einheit schaffen, ist ein altes Ziel. Faid'herbe setzt seine beste Kraft daran, um in barocker Leidenschaft das Unlösbare zu lösen. Immer noch bannt wie ein Zauber die alte Anlage der Peterskirche in Rom die besten Geister. Als gäbe es aus dem Banne dieser Zaubermacht Er-

lösung und Rettung. Die Begeisterung, die Rubens und Jan van Xanten geweckt, wirkt weiter.

Im gleichen Geiste wie die großen Aufgaben der Baukunst gelöst werden, löste man die kleinen. Rubens hatte mit seinem wundervollen Palaste in Antwerpen den Weg gewiesen. In dem üppigen Stil der Spätrenaissance und des Barock werden die Zunfthäuser des 17. Jahrhunderts errichtet, dessen schönstes das der Gerber in Antwerpen aus dem Jahre 1644 ist (Abb. 82).

Darüber hinaus gibt es noch eine Steigerung. Und diese Steigerung ist der Große Markt in Brüssel. Aus der Fülle der Formen strömt eine Eindringlichkeit der Wirkung von einer Sinnlichkeit, wie sie nur belgische Prachtfülle erzeugen kann. Rathaus und Brothaus sind voll des vibrierenden Lichtes, der geschmeidigen Anmut einer längst vergangenen Zeit. Die barocken Zunfthäuser, wiewohl nicht edel, sind voll aufgeregten Prunkes, leichtfertig in den schnörkelhaften Windungen wunderlicher Renaissanceformen, leichtsinnig fast durch die schwüle Eleganz, deren tolle Lebenslust nur ein Ziel kennt: Genuß. Den massigen Abschluß der Schmalseite dieses Platzes, der wie ein Raum von gewaltigen Maßen und doch voll traulicher Stimmung ist, bildet die maßvolle Ruhe der Alten Börse, vollausklingend in gedehnter Breite, überspannt von der beruhigten Schönheit des schwebenden Flachbogens. Wo immer sich ein Einzelnes vordrängt durch brutale Wucht oder leichtsinnig scherzhafte Regung, überglänzt das Gold der Steine diesen Einzelwillen und läßt aus Glanz und Schimmer den Reiz des Ganzen erstrahlen (Abb. 83–87).

Wenige Jahre nach der denkwürdigen Beschießung Brüssels durch Marschall Villeroy, den Oberbefehlshaber des französischen Heeres, durch den 1695 ein Teil der Stadt und fast alle Zunft-

häuser vernichtet wurden, nahm der alte Marktplatz in Brüssel seine endgültige Form an. Als letztes Aufflackern belgischer Schöpferkraft entstand vor der Wende des 18. Jahrhunderts die sinnlich-sinnenhafte Schönheit des Brüsseler Marktes.

Das 18. Jahrhundert bringt kaum ein einziges großzügiges Gebäude belgischer Ausdruckskraft hervor. Die ursprüngliche Eigenart der belgischen Baukunst ist erloschen. Reiche Bürgerhäuser werden zwar nach wie vor ausgeführt, aber während man sich dem Rokoko zuwendet, reißt die Nachahmung Frankreichs die volle Herrschaft an sich. Vorüber ist die Lust an Rausch und Bewegung. „Das Laute beleidigt; und Schreien klingt jetzt wie Geräusch, nicht wie Musik. Doch freut sich das Auge noch immer am sprudelnden Leben, an malerischen Reizen. Bald müssen sie stiller werden, die fröhlichen Kaskaden, und wenn sie erst überzierlich tänzeln, charakterlos hüpfen oder schleichen lernen, wie man ihnen aufspielt, wenn sie auch nur tändeln dürfen wie alle Welt, dann ist die Entwicklung des Barock in allen seinen Phasen vorüber, und das Rokoko hat seinen Einzug gehalten[9]."

Die reizende Frische launischen Spieles klingt aus dem königlichen Palast in Antwerpen, der 1745 nach den Plänen van Baurscheidts in grauem Bentheimer Stein erbaut wurde. Wie heiter auch die Wirkung ist, so glaubt man trotzdem schon etwas von der kommenden Zeit zu spüren. In den durchlaufenden, breitflächigen Risaliten, den schweren Gesimsen, der einfach übersichtlichen Gliederung, keimt die strengere Art auf, die in fast akademischer Kälte zu den Formen des Empire führt. Die großzügigen königlichen Bauten in Brüssel zeigen den Weg, auf dem das Haus Merghelynck in Ypern einen der schönsten Ruhepunkte bildet (Abb. 88–89).

Wie im 19. Jahrhundert Belgiens politisches und wirtschaftliches Leben reich an unseligen, schicksalsschweren Wechselfällen ist, so auch seine Kunst. Belgien gerät unter französische Herrschaft und in holländische Gemeinschaft; Belgien wird frei und selbständig durch die Macht fremden Willens; Belgien nimmt einen ungeahnten wirtschaftlichen Aufschwung; und wie zur Zeit der burgundischen Weltmacht schlingen sich die Fäden zu allen Völkern des westlichen Europa. Ruhe und Reichtum läßt die alte Lust zu bauen wieder rege werden. Aber nun fehlt die Formkraft, die wiederum, wie so oft vordem, in Frankreich ihre Vorbilder sucht, wie unschöpferisch auch die französischen Vorbilder sein mögen. Was Frankreich nur bieten kann, wird dankbar angenommen. Doch verkennt man nicht, daß fast mit besserem Rechte auch das alte Belgien seine unausgeschöpften Schatzkammern öffnen könne. So läßt das langsame Erwachen zum Selbstbewußtsein die eigene Art vergangener Zeiten nachahmenswert erscheinen.

Was H. Beyaert, Leon Suys, Leon und Hendrik Blomme, J. J. van Ysendyck schufen, zehrt von fremdem, erborgtem Gut, das sich ein einziges Mal durch die hinreißende Gewalt des Massenhaften, durch die kolossalische Steigerung ins Große zur belgischen Eigenart verdichtete: in Josef Poelaerts Brüsseler Justizpalast. Nicht die Form ist es, aus der der Geist der vlämischen Sinnlichkeit spricht; aber der Wille, die vlämische Zeugungslust, die über sich selbst hinauswächst, sehnt sich hier aufs Neue nach Form (Abb. 90–96).

Auch dieses Sehnen fand seine Erfüllung, alle Gebiete künstlerischen Schaffens überstrahlend, als die vielfältig zersplitterten künstlerischen Regungen sich in einem schöpferischen Geiste sammelten: in Henry van de Velde. Wie alle großen belgischen Künstler ist er Fanatiker. In seiner Einseitigkeit liegt seine Kraft. In

einer Einseitigkeit, die nicht beschränkt ist auf ein unbegrenztes Gebiet, die nur durch ihre Richtung, durch ihren Trieb zur Form einseitig ist.

Das 19. Jahrhundert hat die Kunst entwurzelt. Deshalb drängen sich nächstliegende Ziele mehr vor, als es der Kunst zuträglich ist. Die Zweckform wird so das unbedingte Ziel des vlämischen Wirklichkeitssinnes. Die Wirklichkeit der täglichen Zwecke, die allen Dingen des Kunstgewerbes und der Baukunst anhaften, führt zu einer vollkommen unsinnlichen, zu einer gedanklich abgeleiteten Formensprache. In van de Velde steht neben der Neigung, „die sich mit klammernden Organen an karge Wirklichkeiten, an die nächstliegenden Zwecke heftet", eine andere, deren Ziel es ist, „vom Zweck zu genesen[10]". Hier lebt die alte schöpferische Formkraft des belgischen Landes auf, die aus der reinen Sinnlichkeit eines Rubens ebenso spricht wie aus der unbestechlichen Ehrlichkeit und dem schweren Ernst eines van de Velde. Mit hingebender Liebe schmiegt sich der vlämische Schöpferwille der neuen Einstellung auf die gedankliche Ableitung der Zweckform an.

Noch einmal erwies Belgien seine formgestaltende Kraft. Über die belgischen Grenzen hinaus gab die einzigartige Begabung van de Veldes auch der deutschen Kunst Richtlinien, die in der allgemeinen Verwirrung des künstlerischen Denkens das Vertrauen stärkten, daß auch heute noch künstlerische Ziele in erreichbarer Nähe lägen.

# Anhang

[1] Pirenne, Henri, Geschichte Belgiens, Übersetzung des französischen Manuskripts von Fritz Arnheim; Gotha 1899. (In den geschichtlichen Ausführungen folge ich diesem grundlegenden Werke über die Geschichte Belgiens);
G. Kurth, La frontière linguistique en Belgique, Bruxelles 1896;
Lamprecht, Karl, Deutsche Geschichte, III. B.;
Kögel, R., Geschichte der deutschen Literatur, Straßburg 1897;
Bergmans, P., Les ruines de l'abbage le St. Bavon à Gand, Gand 1908;
Schayes, A. G. B., Histoire de l'architecture en Belgique, Bruxelles;
Rooses, Max, Geschichte der Kunst in Flandern, Stuttgart 1914;
Helbig, J., L'art mosan, Bruxelles 1906.

[2] Pinder, Wilhelm, Deutsche Dome des Mittelalters, Düsseldorf o. J.;
Niemeyer, W., Der Formwandel der Spätgotik als das Werden der Renaissance, Diss., Leipzig o. J.;
G. Dehio u. G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1892.

[3] Niemeyer, W., a. a. O.;
Haenel, Erich, Spätgotik und Renaissance, Diss., Leipzig o. J.;
Gerstenberg, Kurt, Deutsche Sondergotik, München 1913;
Troß, Ernst, Das Raumproblem in der bildenden Kunst, München 1914;

[4] Braun, Joseph, Die belgischen Jesuitenkirchen, Freiberg 1907;
Serbat, L., L'architecture gothique des Jésuites au XVII. siècle, Caen 1903;
Hymans, Henri, Brüssel, Leipzig 1910;
Hymans, Henri, Gent und Tournai, Leipzig 1902;
Hymans, Henri, Brügge und Ypern, Leipzig 1900.

[5] Simon, Karl, Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland, Straßburg 1902;
Simon, Karl, Rathäuser und Hallenbauten in Belgien, Kunstchronik, Leipzig 1915, S. 233 ff.;
Borrmann u. Neuwirth, Geschichte der Baukunst, Leipzig 1904;
Meyer, Alfr. Gotth., Oberitalienische Frührenaissance, Berlin 1897.

[6] Hausenstein, Wilhelm, Belgien. Der Neue Merkur, München 1915, S. 411 ff.;
Muther, Richard, Studien und Kritiken, Wien 1900.

[7] Schoys, A., Histoire de l'influence italienne sur l'architecture aux Pays-Bas, Bruxelles 1879;
Riehl, Berth., Von Dürer zu Rubens, München 1900;
Heidrich, Ernst, Vlämische Malerei, Jena 1913;
Heidrich, Ernst, Altniederländische Malerei, Jena 1910;
Voll, K., Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, Leipzig 1906;
Voll, K., Altniederländische und altdeutsche Meister, München 1913;
Wölfflin, Heinr., Renaissance und Barock, München 1907;
Wölfflin, Heinr., Die klassische Kunst, München 1904.

[8] Gurlitt, C., Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich und England, Stuttgart 1888;
Schmarsow, August, Zur Frage nach dem Malerischen, Leipzig 1896;
Schmarsow, August, Barock und Rokoko, Leipzig 1897;
Verhaeren, E. Rubens, Leipzig 1913.

[9] Jantzen, Hans, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910;
Schmarsow, Aug., a. a. O.

[10] Scheffler, Karl, Henri van de Velde, Leipzig 1913;
van de Velde, Henri, Essays, Leipzig 1910;
van de Velde, Henri, Vom neuen Stil, Leipzig 1907.

# Erläuterungen zu den Bildern

1. Lüttich im 16. Jahrhundert. Ansicht der Stadt.
Der Kupferstich gibt in klarer Gliederung das Bild der Stadt aus der Vogelschau. Der hügelig-wellige Charakter der Landschaft ist kennzeichnend getroffen.

2. Abtei St. Bavo bei Gent. Ansicht des Kreuzganges und der Taufkapelle.
Das Kloster wurde durch St. Amandus im Jahre 631 gegründet. Schon im Jahre 651 erfolgte durch St. Bavo die Erneuerung. 851 zerstörten die Normannen das Kloster von Grund auf. Der Neubau begann im 10. Jahrhundert. Die Abteikirche wurde 1067 eingeweiht; die achteckige Taufkapelle, das Baptisterium des heil. Makarius, 1177 vollendet; der weiträumige spätromanische Kapitelsaal etwa um 1220 errichtet. Der gewölbte Kreuzgang stammt aus dem Jahre 1480. Einhard, der Freund Karls des Großen, soll den Bau der alten Anlage geleitet haben.

3. Hastière an der Maas. Blick in das Innere der Abteikirche gegen Osten.
Die kreuzförmige flachgedeckte Pfeilerbasilika wurde 1033 gegründet; der Chor 1242 begonnen, 1325 vollendet. Im 19. Jahrhundert wurde die Kirche völlig neu instand gesetzt.

4. Gent. Krypta des Steen Gerhards des Teufels.
Der Steen Gerhards des Teufels, ein altes befestigtes Wohnhaus, wurde im Jahre 1216 erbaut. Die romanische Krypta mit ihren gedrungenen Säulen auf runden Basen, mit ihren schweren Säulenkapitälen und mit den wuchtig ausgebildeten Rippen der Gewölbe zeigt die ungetrübte, belgische Eigenart. Die große Zahl der Stützen erklärt sich aus orientalischen Einwirkungen zur Zeit der Kreuzzüge. Die „hundertsäuligen Säle Konstantinopels“, die unterirdischen Säulenzisternen, mögen die Anregung gegeben haben.

5. u. 6. Tournai. Die Kathedrale unserer lieben Frau.
Der Dom, eine kreuzförmige Pfeilerbasilika mit Umgang und Kapellenkranz hat eine Länge von 134 m und, im Querschiff gemessen, eine Breitenausdehnung von 66 m. Die Breite des Querschiffes beträgt 14 m, seine Höhe 38 m; die Höhe des Langschiffes hingegen nur 33 m. Das Hauptschiff wurde 1070 geweiht. Es war flach gedeckt und erhielt sein schlechtes Tonnengewölbe erst 1771. Das Querschiff stammt aus dem 11. bis 12. Jahrhundert. Der ursprünglich romanische Chor wurde 1242–1325 durch einen gotischen Neubau ersetzt, der an Länge und Höhenausdehnung das alte romanische Langhaus ebenso übertrifft, wie die freie luftige Weite der Raumwirkung die schwere, auf plastische Formzier gegründete Raumgestaltung des Langhauses in den Schatten stellt. Die Stirnseite der Kirche wurde in gotischer Zeit erneuert. Das gotische Portal wie auch das Portal Mantile des späten 12. Jahrhunderts bezeugen es.

Das romanische Hauptschiff ist mit seinen neun Gewölbejochen von gewaltiger Wirkung. Die 33 m hohe Wandung ist durch vier Reihen übereinanderliegender Arkaden mit stets gleichen Bogenmotiven von scharfkantigen Profilen in einfachster Form gegliedert. Das Triforium bildet mit seinen doppelt konzentrischen Archivolten eine Steigerung des bevorzugten Halbkreismotives. Die schweren wuchtigen Pfeiler mit den vorgelegten Halbsäulen haben Kapitäle mit phantastisch-reichem, bildnerischem Schmuck.

Das Querschiff, etwas jünger als das Hauptschiff, hat sich im wesentlichen den künstlerischen Ausdrucksmitteln des Hauptschiffes angeschlossen. Im Norden und Süden ist es durch einen halbkreisförmigen Umgang geschlossen, der aus der Dreikonchenanlage der Kölner Kirchen, wahrscheinlich von St. Maria im Kapitol, hervorgegangen ist. Auf sechs schlanken, hochstrebenden Säulen mit überhöhten scharfkantigen Arkaden ruht eine Rundbogengalerie auf kurzen, stämmigen Säulen; darüber das Triforium und die zwischen strahlenförmigen Rippen stehenden Rundbogenfenster. Gotische Spuren durch den Einfluß der Kathedrale von Soissons sind unverkennbar.

Die Öffnung zum Chor ist verschlossen durch die Chorbühne, die Cornelis Floris aus Antwerpen im Jahre 1572 in überreicher Pracht schuf. Der Chor ist ein vollendetes und wohl eins der schönsten Werke frühgotischen Stiles in Belgien. Die Rippen sind durch ihre feine Schwingung, die Wölbung durch ihre schöne Klarheit von ausgezeichneter Wirkung. Die Rippen entwachsen 20 Bündelpfeilern, ohne daß, wie in spätromanischer Zeit, wagerechte Trennungsglieder den Fluß der Linien stören. Die Raumwirkung wird bestimmt durch den Reichtum des Eindrucks, der von dem Wandelgang, dem Triforium und dem äußerst gestreckten, hohen Lichtgaden ausstrahlt.

Auch der Außenbau ist trotz seiner ungleichmäßigen Gestaltung von großer Wirkung. Der frühgotische Chorbau ist 15 m höher als das Langhaus. Zwischen Langhaus und Chor entwickeln sich die fünf eng zusammengepreßten Türme des Querschiffs. An den wuchtenden, schweren Vierungsturm schließen sich in den vier Ecken vier 83 m hohe Türme an, die unter sich ziemlich ähnlich sind, wenngleich ein Turm rein romanisch, zwei Türme im Übergangstil und der vierte schon ganz gotisch gegliedert ist. Die vier pyramidenförmigen Turmspitzen sind Neuerungen des 16. Jahrhunderts. In der Massigkeit der Turmwirkung, der gesammelten Geschlossenheit des Ausdruckes, ja selbst in der Art der Gliederung, zeigt diese Turmgruppe eine gewisse Verwandtschaft mit den Ausdruckswirkungen der Dome von Limburg a. d. Lahn und Bamberg.

7. Brügge. Die Salvatorkirche, ursprünglich bis zum Jahre 1834 dem heiligen Eligius geweiht.

Der erste Bau wurde 1183 vernichtet. Vom Jahre 1223 an wurde im gotischen Stile der Neubau errichtet, einer der bedeutendsten Ziegelbauten Belgiens, von schwerem, fast plumpem Charakter. Haupt- und Querschiff mußten nach einer Zerstörung durch Feuer im Jahre 1358 erneuert werden. Die fünf Kapellen des Chores, Arbeiten der spätesten Gotik, entstanden zwischen 1482 und 1527. Anschließend daran wurden die Gewölbe des Umganges bis zum Jahre 1530 vollendet.

Der einfach massige Außenbau hat seinen Hauptturm im Westen. Von dem ursprünglich romanischen Bau aus den Jahren 1116–1127 ist der untere Teil noch erhalten. Der romanische Turm wurde 1358 weiter fortgeführt. Seine Vollendung erfolgte erst im 19. Jahrhundert, und zwar in den Jahren 1844–1846 und im Jahre 1871. Der Baumeister des 19. Jahrhunderts, R. Chantrell, hat das alte Motiv der übereinandergesetzten rechtwinkligen Glockentürmchen geschickt verwertet.

8. Gent. Die Nikolaikirche.

Die kreuzförmige, dreischiffige Basilika, die im 11. Jahrhundert gegründet wurde, erfuhr im Anfang des 13. Jahrhunderts einen fast völligen Umbau im frühgotischen Stile.

Der mächtige Vierungsturm, dessen Basis dem 12. Jahrhundert angehört, entstammt erst dem 15. Jahrhundert. Die runden Ecktürme des viereckigen Turmkernes sind kennzeichnend für die belgische Art. Die schwerfällige Masse des Turmes ist wie auch die Stirnseite der Kirche von festungsähnlichem Charakter.
Der Innenraum ist durch Einbauten entstellt, zumal durch die mächtigen Pfeiler, die in der Vierung den Turm stützen.

9. Damme bei Brügge. Die Liebfrauenkirche.

Die Kirche, die 1180 gegründet wurde, blieb unvollendet. Sie ist eines der bezeichnendsten Beispiele der flandrischen Backsteinbauten, die ohne gliedernden Schmuck allein durch die Güte des Stoffes und durch die Schönheit der Maßverhältnisse ihre großzügige Wirkung erzielen. Der mächtige, körperhafte Charakter des Baues erhielt durch die betonte Flächenhaftigkeit der Mauern eine gewaltige Wucht des Ausdrucks.

10. Tournai. Pont des Trous.

Die Brücke „der Löcher" bildete nach Nordwesten die äußerste Grenze der Stadt. Auf drei überhöhten Spitzbogen wird der Fluß überspannt. Der eigentliche Brückensteg wird durch eine Brustwehr, die Schießscharten enthält, geschützt. Die Brustwehr stützt sich auf beiden Landseiten auf einen mächtigen Rundturm. Der Bau gehört dem 13. Jahrhundert an.

11. u. 12. Gent. 's Gravensteen.

Mit dem Bau des Schlosses der Grafen von Flandern wurde im 9. Jahrhundert begonnen. Das Schloß lag damals völlig im Mittelpunkte der Stadt. Balduin Eisenarm hat vermutlich die ersten Anregungen zum Schloßbau gegeben. Aus der frühen Zeit stammt wohl nur der Schloßturm in der Mitte der Umfriedung, der ein längliches Rechteck von 27 zu 10 m bildet und dessen Höhe etwa 30 m mißt. Das Innengelände schied sich in einen obern und untern Hof. Eine Vergrößerung des Schlosses wurde nach der Rückkehr des Grafen Philipp von Elsaß aus dem Heiligen Lande im 12. Jahrhundert vorgenommen. Dieser Zeit gehören die franko-syrischen Einflüsse in den Umfassungsmauern und dem Eingangsbau an. Die Umfassungsmauer trägt 27 halbkreisförmige Türme, die wie die Mauer mit Zinnen versehen sind. Der mächtige, gewölbte Vorbau, durch vier achteckige Ecktürme aufs stärkste bewehrt, bildet den Eingang zum Schloßhofe. Über dem romanischen Eingangstor dieses Vorbaues besagt die Inschrift, daß Philipp, Graf von Flandern, im Jahre 1180 dieses Schloß erbauen ließ. Die Inschrift lautet: „1180. Philippus comes Flandriae et Viromandiae filius Theodorici comitis et Cibilie, fecit hoc castellum componi."

13. Brügge. Das Johannishospital.

Der einfache Ziegelbau des 13. Jahrhunderts hat außer den hohen gotischen Spitzbogenfenstern als einzigen Schmuck, entsprechend flandrischer Formgesinnung, zwei reizvolle Flachbildwerke über dem ursprünglichen Haupteingang. Die Darstellung des Todes und der Grablegung Marias verraten durch die feingliedrigen Körper und durch die weichen Schwingungen der Linien die Formensprache des 14. Jahrhunderts.

14. 15. Brügge. Die Poterie, der Beguinenhof.

16. Gent. Das ehemalige Dominikanerkloster mit der Michaelkirche.

Diese Ziegelbauten sind ebenso wie die bedeutendste der Brügger Kirchen, die Lieb-

frauenkirche, charakteristisch für den einfach schmucklosen Backsteinstil Brügges. Die Poterie wurde 1276 gegründet. Die Kirche des Beguinenhofes, deren Portal dem 13. Jahrhundert angehört, im Jahre 1605 erbaut. An der Apsis von St. Michael, ein Werk des spätgotischen Stiles, wurde von 1445—1673 gebaut.

Die Liebfrauenkirche verdankt ihre Entstehung im wesentlichen dem 13. Jahrhundert. Ihr Turm von 123 m Höhe ist der höchste Ziegelbau Belgiens. In den unteren Teilen romanisch empfunden, fand er seine Vollendung erst 1297. Das 19. Jahrhundert bereicherte ihn durch vier Glockentürme. Sein ursprünglicher Erbauer soll Nicolas van Belle oder Baylleul gewesen sein. Ursprünglich war die Kirche eine dreischiffige kreuzförmige Basilika. Zwei weitere Schiffe wurden später hinzugebaut. Das nördliche zwischen 1344 und 60, das südliche, mit eingebauten Kapellenreihen, zwischen 1450 und 74.

17. u. 18. Dinant. Die Liebfrauenkirche.

Die kreuzförmige dreischiffige Basilika, die im wesentlichen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, ist fast ganz gotisch. Aber trotz der späten Zeit ist die Wirkung des Übergangstiles noch ersichtlich.

19.—21. Ypern. Die Martinskirche.

Der Chor dieser kreuzförmigen dreischiffigen Basilika wurde nach der Grabschrift des Propstes Hugo von St. Martin im Jahre 1221 begonnen. Margarete von Konstantinopel legte im Jahre 1254 den Grundstein zu Haupt- und Querschiff. Das Hauptportal und der Turm gehören der Mitte des 15. Jahrhunderts an, während die Pfarrkapelle am Fuße des Turmes erst im 16. Jahrhundert entstand. Der jetzige Turm der Kirche wurde nach dem Einsturz des alten Kirchenturmes im Jahre 1433 wahrscheinlich durch Martin Uutenhove aus Mecheln errichtet.

Der gotische Chor von St. Martin ist das hervorragendste der kirchlichen Bauwerke des 13. Jahrhunderts in Belgien. Die Weiträumigkeit der Wirkung im Innern ist den Säulenstellungen der drei Schiffe und der betonten festen Flächigkeit der Wandungen zu danken. Aus dem gleichen Raumwillen erklärt sich die in Belgien beliebte flächenhafte Wirkung des Triforiums im Hauptschiffe wie auch das Fehlen des Umganges im Chor.

22.—24. Brüssel. St. Gudula, ursprünglich St. Michael und Gudula genannt.

Die alte dreischiffige, kreuzförmige, basilikale Stiftskirche wurde im Jahre 1047 dem heiligen Michael geweiht. Der Chor mit Umgang und Kapellenkranz wurde etwa um 1260 begonnen. Auch der Chor von St. Gudula zeigt, wie die Liebfrauenkirche in Dinant, noch Spuren des Übergangstiles. In der Hauptsache aber ist der Chor wie das Querschiff, die Arkaden des Hauptschiffes und das südliche Seitenschiff in frühgotischem Stile gehalten. Diese Teile der Kirche waren schon 1273 vollendet. Die Gewölbe und Fenster des Hauptschiffes entstanden zwischen 1350 und 1450, während die Fenster des Querschiffes und die Westtürme erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts errichtet wurden. Auch im 16. und 17. Jahrhundert erfolgten verschiedene Zubauten. Die Freilegung der Kirche und der große Terrassenbau mit der Freitreppe wurde 1886 geschaffen.

25. u. 26. Mecheln. Die St. Romualdkirche.

Die Kirche wurde gegen Ende des 13. Jahrhunderts begonnen und war schon 1312 vollendet. Nach einer Feuersbrunst im Jahre 1342 fanden bedeutsame, bauliche Änderungen

statt, die sich bis zum 15. Jahrhundert hinzogen. Die kreuzförmige, dreischiffige Basilika mit dem weiträumigen Ostchore und dem einzigen unvollendeten Westturm von 98 m Höhe ist durch die Geschlossenheit der Baumasse von starker Wirkung. Der Turm, der 168 m hoch werden sollte, und damit als der höchste gotische Turm vorgesehen war, wurde bis zu seiner jetzigen Höhe schon im Jahre 1452 durchgeführt.

27.–29. Antwerpen. Die Kathedrale unserer lieben Frau.

Die siebenschiffige, kreuzförmige Basilika mit Chorumgang ist die weiträumigste und zugleich herrlichste der gotischen Kirchen Belgiens. Sie ist 117 m lang, 65 m breit, gemessen im Querschiff, 52 m breit im Langschiff und 40 m hoch. Der Bau begann unter der Leitung von Jean Amel oder Appelmans aus Boulogne im Jahre 1352. Als Jean im Jahre 1398 starb, führte sein Sohn Peter den Bau fort. Nach ihm Jean Tac, der 1434 die Leitung übernahm. Im Jahre 1449 wird Meister Everhaert als Bauleiter genannt.

Der Chor mit seinem Umgang und dem Kapellenkranze, die Sakristei und der Unterbau des Turmes, wurden von 1352–1449 errichtet; die Seitenschiffe von 1425 bis 1500. Die spätgotischen Teile des 16. Jahrhunderts, namentlich auch der obere Teil des Nordturmes, der schon Renaissanceformen aufweist, wurden unter der Leitung von Hermann de Waghemaker und der seines Sohnes Dominikus gebaut. Die Vollendung des Nordturmes zog sich bis zum Jahre 1592 hin. Der unvollendete Südturm blieb seit 1474 unberührt. Die Wölbung von Haupt- und Querschiff erfolgte in den Jahren 1611–16.

30. u. 31. Löwen. Die St. Peterskirche.

Die kreuzförmige, dreischiffige Basilika mit Umgang und Kapellenkranz wurde an Stelle der alten Kirche des 10. Jahrhunderts errichtet. Der spätgotische Bau begann 1423. Seine Vollendung zog sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts hin.

32. Brüssel. Die Liebfrauenkirche auf dem Sandberg.

Die Gründung der kreuzförmigen, dreischiffigen Basilika erfolgte im Jahre 1304. Ihre jetzige Gestalt verdankt die Kirche den Neubauten des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Kirche, die nächst St. Gudula die bedeutendste Kirche Brüssels ist, hat eine Länge von 65 m, eine Breite von 57 m, gemessen im Querschiff. Die Breite des Langhauses beträgt 26 m. Das Langhaus war ursprünglich fünfschiffig. Die jetzige dreischiffige Anlage erfolgte durch die Umwandlung der äußeren Seitenschiffe zu Kapellenreihen. Sowohl die Rundpfeiler des Langschiffes wie auch die prismatischen Pfeilerbündel, auf denen die Seitenschiffgewölbe ruhen, sind wie auch das Triforium von kennzeichnender belgischer Eigenart. Der Chor verzichtet auf den Umgang.

33.–36. Gent. Die Kathedrale St. Bavo.

Die ursprünglich St. Johann genannte Kirche geht auf das 10. Jahrhundert zurück. Die Baugeschichte der Kirche ist auf einer im Innern eingemauerten Platte wie folgt verzeichnet: 941 Errichtung der ursprünglichen Kirche und der Krypta. Neubau 1228 und 1270. Der Turmbau, von Johann Stassins ausgeführt, 1461–1534. Quer- und Langschiff 1533–1534.

Die kreuzförmige, dreischiffige Basilika mit Rundpfeilern und prismatischen Rippen hat infolge der Krypta einen erhöhten Chor. Die Raumwirkung wird durch die schön gezeichneten Netzgewölbe wesentlich bestimmt. Der Außenbau in Granit ist einfach und schmuck-

los, fast nüchtern in seiner Wirkung. Der unvollendete Turm erreicht eine Höhe von 80 m. Der Turmhelm wurde durch einen Brand im Jahre 1602 vernichtet.

37. Brügge. Wollstraße und Tuchhalle.

38. Antwerpen. Die St. Paulskirche.

Die kreuzförmige, dreischiffige Basilika, die alte Dominikanerkirche, wurde in spätgotischem Stile erst im 16. Jahrhundert in den Jahren 1533–1571 gebaut. Die Vollendung des Chores zog sich bis zum Jahre 1621 hin. Das ausgezeichnete reiche Netzgewölbe ist für die Raumwirkung entscheidend.

39. Lüttich. Die St. Jakobskirche.

Die dreischiffige, kreuzförmige Basilika mit vieleckigem Chor und Kapellenkranz geht in ihrer Gründung auf das Jahr 1040 zurück. Ihre jetzige Form verdankt die Kirche im wesentlichen dem Umbau von 1513–1538. Aus der romanischen Zeit ist die westliche Stirnseite aus den Jahren 1163–1173 mit ihrem achteckigen, niedrigen Turme noch erhalten. Das schöne nördliche Renaissanceportal wurde von Lambert Lombard von 1558–1560 errichtet.

40. Lüttich. Die Basilika St. Martin.

Die Gründung dieser dreischiffigen, kreuzförmigen, sehr weiträumigen Basilika geht, wie die der meisten Lütticher Kirchen, auf das 10. Jahrhundert zurück. Sie erfolgte im Jahre 962. Der Brand vom 4. August 1312 zerstörte die Kirche vollständig. Der spätgotische Neubau erfolgte gleichzeitig mit dem von St. Jakob im Jahre 1542.

41. u. 42. Lüttich. Der Justizpalast.

Von dem alten Bau von 1508–1540 ist der phantastisch reiche Hof am bedeutsamsten. Die heutige Stirnseite des Palastes, im 18. Jahrhundert durch Feuer zerstört, ist 1737 entstanden. Die Wiederherstellung des Justizpalastes erfolgte 1848–1856.

43. Löwen. Eine Konsole des Rathauses.

Der malerische Stil der weichen geschmeidigen Formen des Fachbildwerkes gibt eine klare Vorstellung von dem bildnerischen Schmuck, dem die belgischen Rathäuser und Hallenbauten ihre prunkvolle Wirkung verdanken.

44. Brügge. Grabmal der Herzogin Maria von Burgund in der Liebfrauenkirche.

Das spätgotische Grabmal wurde von Peter von Beckere aus Brüssel in den Jahren 1495–1502 in der reichen malerischen Auffassung der spätgotischen belgischen Bildnerei ausgeführt. Die einfache Inschrift lautet: „Marie de Bourg$^{ne}$, archiduchesse d'Austriche, fille de Charles duc de Bourg$^{ne}$ et de Ysabeau de Bourbon."

45. Antwerpen. Der gotische Brunnen auf dem Handschuhplatz.

Das schmiedeeiserne Gitter des Brunnens aus dem Ende des 15. Jahrhunderts ist bekrönt durch die Gestalt des Salvius Brabo. Das Werk wurde früher dem Maler Quinten Massys zugeschrieben.

46. Ypern. Das Innere der Halle.

Kennzeichnend für die belgische Halle sind ihre zweischiffigen Säle, die in diesem frühesten und größten der belgischen Hallenbauten charakteristisch den germanischen Einschlag zur Geltung bringen. (Vgl. 49, 50.)

47. Löwen. Die ehemalige Halle.

Die Halle, die seit 1432 als Universität diente, wurde im Jahre 1317 erbaut. Bemerkens-

wert für das Feſthalten an der Überlieferung iſt die Verwendung des Rundbogens in dieſer vorgeſchrittenen, gotiſchen Zeit.

48. Tournai. Der Belfried.

Dieſer älteſte Belfried Belgiens, ein Bau des 13. Jahrhunderts, iſt durch manche neue Zubauten in ſeiner Wirkung entſtellt. Die mächtigen Strebepfeiler mit abgeſchrägten Ecken, nicht unähnlich den gerundeten Ecktürmen des maſſigen Vierungsturmes der Nikolaikirche in Gent, ſind das charakteriſtiſche Merkmal des Baues vom 13. Jahrhundert. Die Höhe des Turmes beträgt 72 m.

49. 50. Ypern. Die Tuchhalle.

Die Gründung der Halle erfolgte unter dem Grafen Balduin IX. von Flandern im Jahre 1200. Ganz vollendet wurde der Bau erſt 1380. Eine Wiederherſtellung fand ſtatt in den Jahren 1843–1863. Die Länge der Stirnſeite beträgt 133 m, die Höhe des Belfriedes 70 m.

Der Oſtſeite der Halle iſt das „Nieuwerk" vorgelegt, ein Renaiſſancegebäude aus den Jahren 1620–1624, wohl nach den Plänen gebaut, die Jan Sporeman um 1575 entwarf. Zwiſchen dem Neuwerk und der kurzen Nordſtirnſeite der Halle iſt das Rathaus eingebaut. Künſtleriſch von geringer Bedeutung, geht es in ſeinen wichtigſten Teilen auf den Bau des 14. Jahrhunderts zurück, obwohl es nach dem Brande von 1498 mehrfache Umbauten erfuhr.

51.–53. Brügge. Die Halle.

Der Bau der Halle in Brügge zog ſich durch das ganze 13. und 14. Jahrhundert hin. Eine umfaſſende Wiederherſtellung des Bauwerkes fand in den Jahren 1561–1566 ſtatt. Der Belfried, der 107 m hoch iſt, wurde nach einem Brande im Jahre 1280 erneuert. Von dem jetzigen Turm gehört nur der untere Teil dem 13. und 14. Jahrhundert an. Das dritte, ſehr hohe achteckige Stockwerk des Turmes wurde im Jahre 1482 errichtet, während die Turmſpitze erſt 1822 hinzugefügt wurde.

54. 55. Brüſſel. Das Rathaus.

J. van Thienen begann den Oſtteil des Rathauſes im Jahre 1402. Die kleinere Weſtſeite des Rathauſes ſowie der Turm wurde nach dem Jahre 1444 begonnen. Jan van Ruysbroek, der Erbauer des Turmes, vollendete den Bau 1454. Umfaſſende Teile des Rathauſes, namentlich ſeine Rückſeite, wurden während der Beſchießung Brüſſels durch die Franzoſen im Jahre 1695 zerſtört. Im Anfang des 18. Jahrhunderts wurden ſie wieder aufgebaut. Der reiche bildneriſche Schmuck wurde im Jahre 1793 unter der Einwirkung der franzöſiſchen Revolution zerſtört. Der plaſtiſche Schmuck wurde im 19. Jahrhundert erneuert.

56. Löwen. Das Rathaus.

Der ſpätgotiſche Bau, deſſen Wiederherſtellung von 1829–1842 erfolgte, wurde von Mathias de Layens in den Jahren 1447–1463 errichtet.

57. Brüſſel. Das Brothaus.

Der urſprüngliche Bau geht auf das 16. Jahrhundert, auf die Jahre 1514–1525, zurück. Das 18. Jahrhundert geſtaltete das Gebäude in formvereinfachender Weiſe um. Erſt ſpät, in den Jahren 1893–1896, iſt das Brothaus nach den alten Plänen wieder hergeſtellt worden.

58. Gent. Die alte Fleischhalle.
Der einfache, glattwandige Ziegelbau wurde im Beginn des 15. Jahrhunderts errichtet.

59. Ypern. Die alte Fleischhalle.
Das untere Stockwerk stammt von dem alten Bau des 13. Jahrhunderts, während die oberen Teile des Gebäudes den malerischen Stil des späteren 15. Jahrhunderts zeigen.

60. Antwerpen. Die alte Fleischhalle.
Der einfache Backsteinbau aus roten Ziegeln mit weißen Strömen wurde von 1501–1503 von Hermann van Waghemaker erbaut. Vier achteckige Türme schmücken den einfachen und wenig gegliederten Baukörper.

61. Gent. Die Biloque.
Von den Gebäuden der alten Abtei des 13. Jahrhunderts ist die Abteikirche, ein gotischer, doppelgiebliger Bau, noch erhalten. Das alte Refektorium, das aus dem 14. Jahrhundert stammt, ist durch den feingliedrigen linienhaften Schmuck seines gotischen Giebels eines der charakteristischsten Werke des flandrischen Backsteinstiles.

62.–65. Brügge.
Die Häuser auf dem Grünen Quai, auf dem Quai des Marbriers, in der Beguine, auf dem Memlingplatz, sind charakteristisch für den einfachen, schmucklosen Backsteinstil Brügges.

66. Gent. Der Rabot.
Ein kleines Fort, das durch die edlen Maßverhältnisse und die einfache Gliederung von großzügiger Wirkung ist. Der Bau wurde 1489 errichtet.

67. Brügge. Das hl. Kreuztor.
Die einfachen, schmucklosen Formen des Tores gehen auf den Erneuerungsbau vom Jahre 1366 zurück.

68. Brügge. Das Stadthaus, die Stadtkanzlei, die Kapelle des hl. Blutes.
Das gotische Stadthaus wurde 1366 begonnen; die Rückseite zwischen 1411–1421 erbaut. Eine vollständige Erneuerung erfolgte im 19. Jahrhundert von 1854–1871. Die Stadtkanzlei, einer der wenigen charakteristischen Frührenaissancebauten Belgiens, entstand von 1535–1537. Die Erneuerung erfolgte von 1881–1884. Das spätgotische Portal und die Treppe zur Blutkapelle sind in ihrer schmuckreichen malerischen Auffassung für den spätgotischen Stil Belgiens bedeutsam. Sie wurden 1533, also zwei Jahre vor dem Bau der Stadtkanzlei, errichtet. Ihre jetzige Form verdanken sie einer Wiederherstellung in den Jahren 1819–1839.

69. Antwerpen. Das Rathaus.
Der großzügige Renaissancebau wurde von Cornelis de Vriendt 1561–1565 erbaut.

70. 71. Mecheln. Zunfthäuser.
Das Haus der Mechelner Fischerzunft zum großen Salm ist eines der schönsten Frührenaissancewerke Belgiens aus den Jahren 1530–1534 von Jean Borremans aus Brüssel.

72. Antwerpen. Korporationshaus von 1644.

73. Antwerpen. Das spanische Haus.
Die langgestreckten Fenster sind ein Beweis der langdauernden Nachwirkung des gotischen Stilgefühls.

74. Gent. Das Stadthaus.
Drei verschiedene Bauzeiten und Stile sind deutlich zu unterscheiden. Der Kern des Gebäudes, in spätgotischem Stile, stammt aus dem Jahre 1482–1484. Die unvollständige Nordstirnseite in der Auffassung der spätesten Gotik wurde von 1516–1538 nach den Plänen Dominikus de Waghemakers und R. Keldermans errichtet. Der schwere Renaissancebau der Ostseite im Stil des Vredemann de Vries mit seinen drei Reihen übereinanderliegender Säulen entstand in den Jahren 1595–1620.

75. Löwen. Das Renaissanceportal von St. Peter.
Eines der schönsten der reichgeschmückten Renaissancewerke Belgiens.

76. Antwerpen. Die Jesuitenkirche nach dem Gemälde des Seb. Vrancx.

77. Antwerpen. Die Jesuitenkirche.
Im Barockstil von 1614–1621 von P. Fr. Aiguillon erbaut an Stelle eines älteren romanischen Gebäudes. Im Jahre 1718 wurde die ganze Kirche mit Ausnahme des Chores und zweier Seitenkapellen durch Feuer zerstört. Die Erneuerung der Kirche erfolgte in ihrer ursprünglichen Gestalt. Der Turm stammt aus dem 17. Jahrhundert.

78. Mecheln. Die St. Peterskirche.
Die Jesuitenkirche St. Peter erbaute Lucas Faid'herbe in den Jahren 1670–1677. Die Stirnseite wurde 1709 vorgelegt.

79. Löwen. Die St. Michaelskirche.
Auch diese Jesuitenkirche, die schönste der belgischen Barockkirchen, wurde von Lucas Faidherbe von 1650–1666 erbaut.

80. Namur. Die ehemalige Jesuitenkirche St. Loup.
Die Kirche wurde von 1621–1623 in belgischem Barockstil errichtet.

81. Gent. Die Peterskirche.
Die jetzige Renaissancekirche entstand im Jahre 1629 unter der Leitung von Pieter Huyssens. Auf der gleichen Stelle war früher eine alte Benediktinerabtei, die wie St. Bavo bei Gent von St. Amandus im Jahre 630 gegründet wurde. Der erste romanische Bau wurde 1578 zerstört, worauf der Renaissancebau des 17. Jahrhunderts begonnen wurde. An die Westseite der Renaissancekirche wurde im Jahre 1729 ein großer Zentralbau nach den Plänen von Matheys angelehnt.

82. Antwerpen. Das Rubenshaus.
Peter Paul Rubens hat 1611 sein Haus in Antwerpen nach eigenen Plänen erbaut. Von dem alten Bau ist nur noch der Pavillon und Triumphbogen des Gartens erhalten.

83.–86. Brüssel. Der Marktplatz.
Die Korporations- und Gildenhäuser sind fast alle nach dem Brande von 1795 gebaut. Erbauer der meisten war Stadtbaumeister G. de Bruyn.

87. Brüssel. Das vlämische Haus, erbaut von G. de Bruyn.

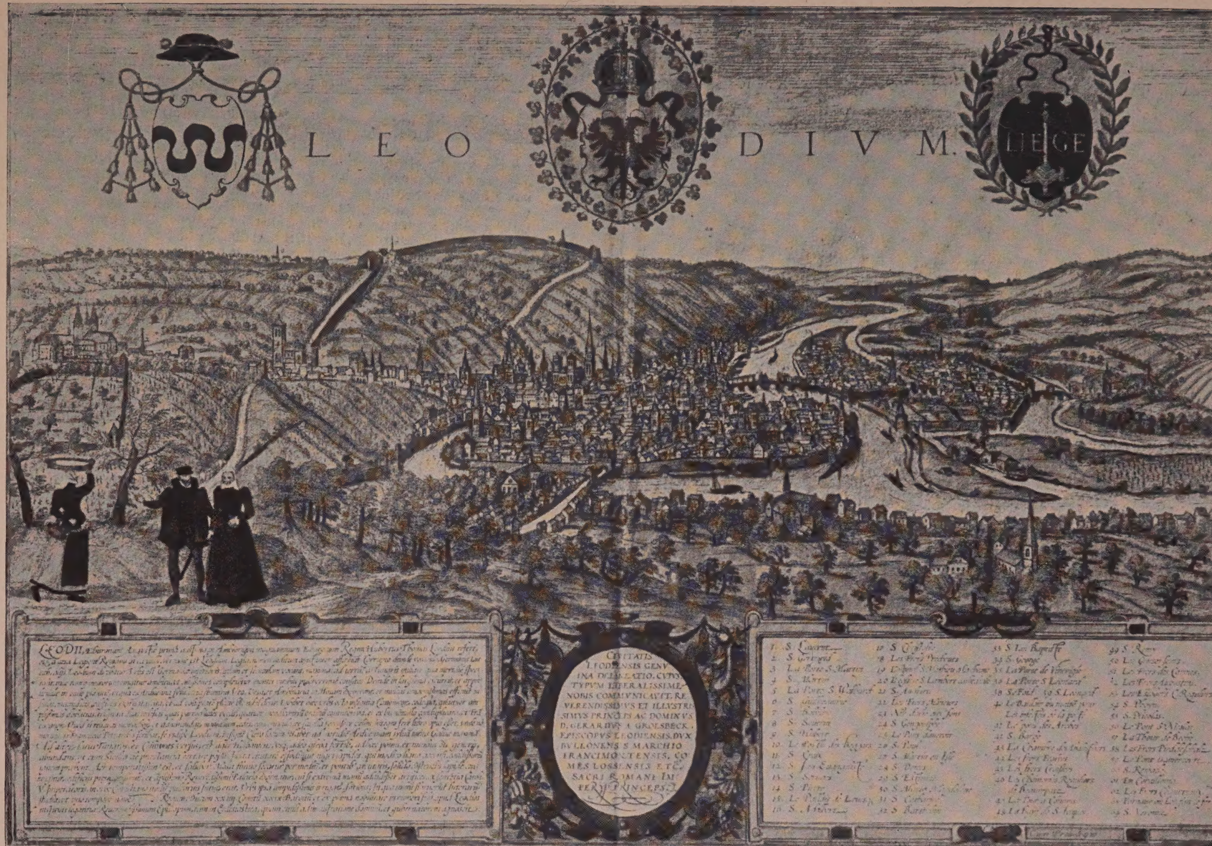
88. Antwerpen. Der Königliche Palast.
Der Palast wurde 1745 in grauem Bentheimer Stein durch van Baurscheidt für den Patrizier van Susteren errichtet.

89. Ypern. Das Merghelynckſche Haus.
Obwohl in den Jahren 1777–1778 erbaut, sind neben den Spuren des Rokoko schon die Merkmale der werdenden geradlinigen Formensprache des Empire erkennbar.

90. Brüssel. Das Parlament.
Der alte Bau von B. Guimard und Sandrié aus den Jahren 1779—1783 fiel einem Brand zum Opfer. Der Umbau wurde von Beyaert 1884—1887 ausgeführt.
91. Brüssel. Die Börse.
Der französischen Vorherrschaft entsprechend hat der jüngere Léon Suys den Bau im Stile Ludwigs XIV. im Jahre 1874 geschaffen.
92. Gent. Der Justizpalast.
Der durch die Massenwirkung wie durch die schönen Maßverhältnisse interessante Bau wurde im „klassischen Stile", den Belgien im 19. Jahrhundert allen anderen vorzog, von Roelandt in den Jahren 1836—1843 erbaut.
93. Antwerpen. Die neue Börse.
Der alte gotische Bau, den Waghemaker im Jahre 1531 schuf, war die älteste Börse Europas. Durch Feuer wurde der gotische Bau 1581 und 1858 zerstört. Den Neubau des 19. Jahrhunderts errichtete Schadde in den Jahren 1868—1872.
94. Brüssel. Die Kirche von Laeken.
In neugotischer Auffassung von J. Poelaert 1854—1870 erbaut.
95. Brügge. Der Bahnhof.
Das Anlehnungsbedürfnis an die Formen der Vergangenheit war so groß, daß der gotische Stil auch in reinen Zweckbauten Verwendung fand. Die Bahnhofshalle baute Schadde von 1879—1886.
96. Brüssel. Der Justizpalast.
Das gewaltigste Werk der neuen belgischen Baukunst, von J. Poelaert 1866—1883 errichtet.

---

Die Photographien von nachstehend angeführten Abbildungen rühren her von folgenden Verlegern und Photographen:
Dietrich & Co., Brüssel, Abb. 7, 22, 32, 37, 38, 52, 54, 55, 57, 60, 64, 65, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 96; H. Kleinmann & Co., Harlem, Abb. 9; G. Hermans, Antwerpen, Abb. 8, 72, 73, 82, 88, 94; Jos. Maes, Antwerpen, Abb. 59, 71; Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin, Abb. 40, 42, 53.




1. Lüttich. Ansicht der Stadt.



2. St. Bavo bei Gent. Kreuzgang und Taufkapelle der Abtei.
1480 1177



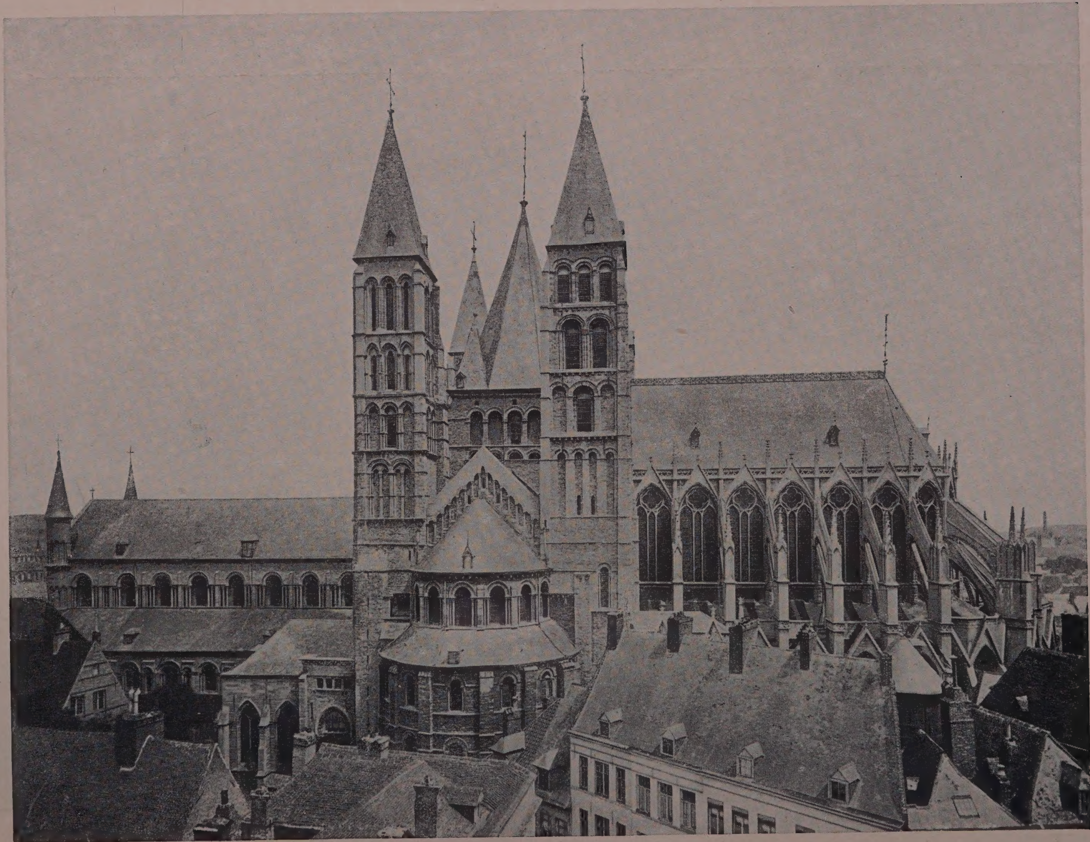
3. Hastière. Das Innere der Abteikirche. p1033



4. Gent. Die Krypta des Steen Gerhards des Teufels. 1216

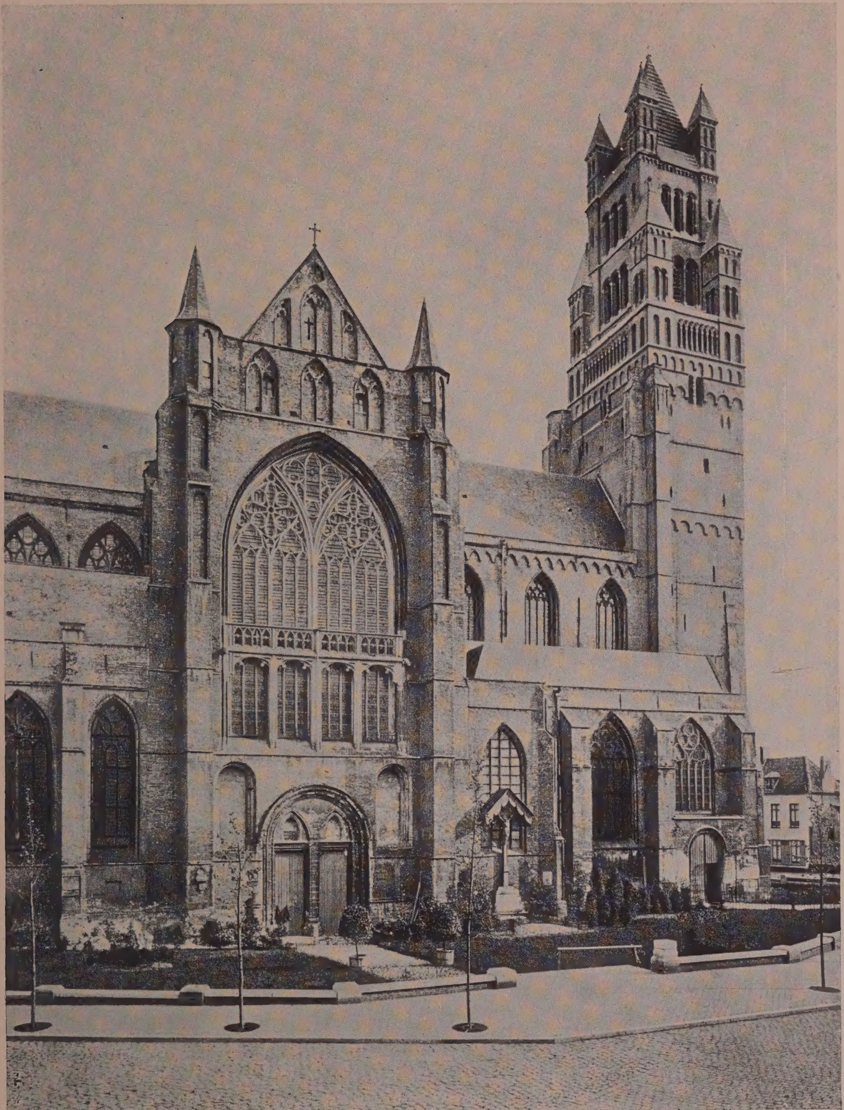


5. Tournai. Die Kathedrale (Langhaus und Chor). 1070



6. Tournai. Die Kathedrale unserer lieben Frau.

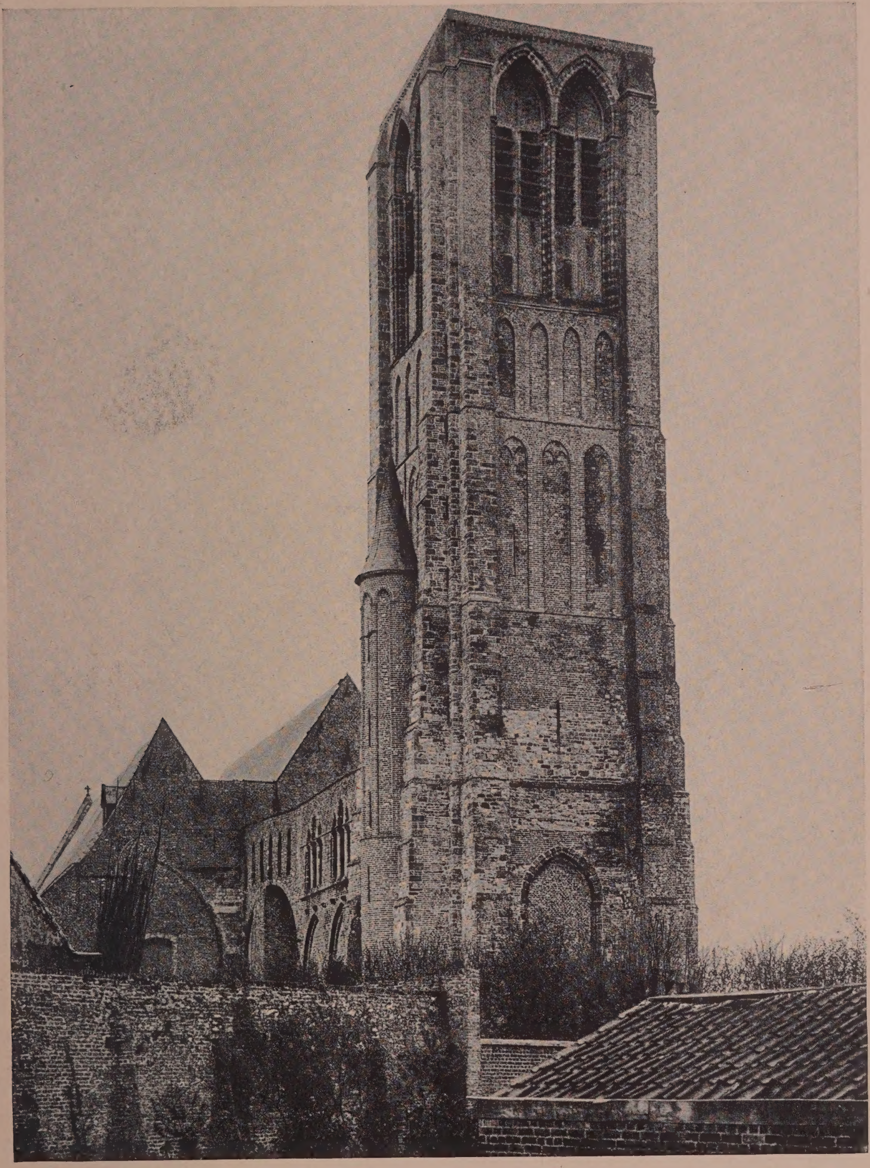
1242-1325



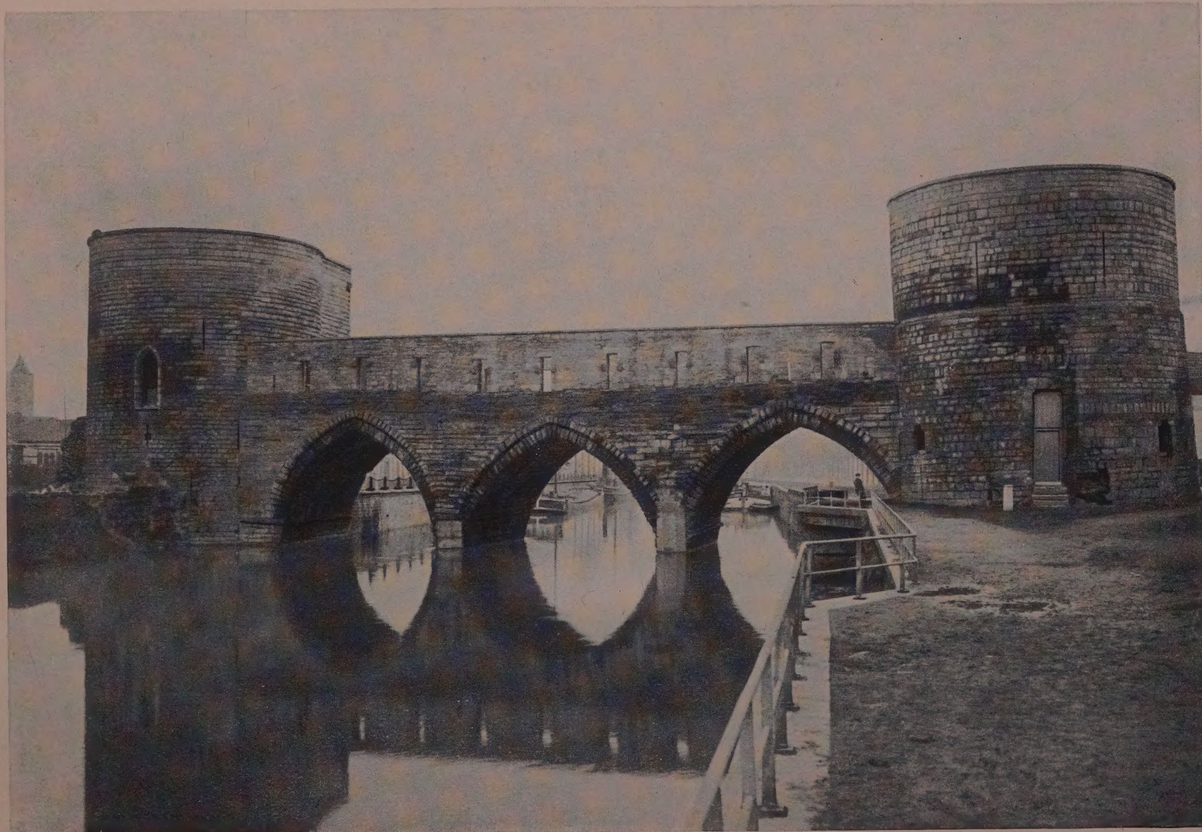
7. Brügge. Die Salvatorkirche.




8. Gent. Die Nikolaikirche.



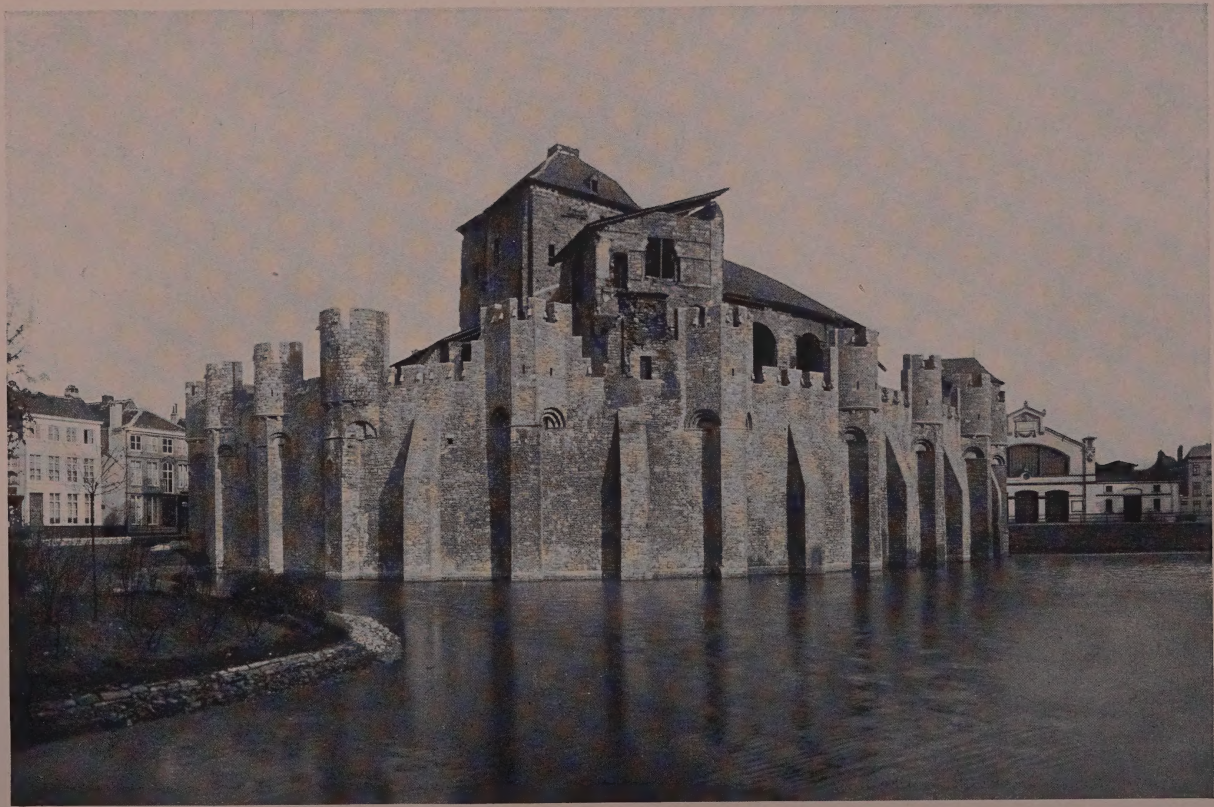
9. Damme bei Brügge. Die Liebfrauenkirche.



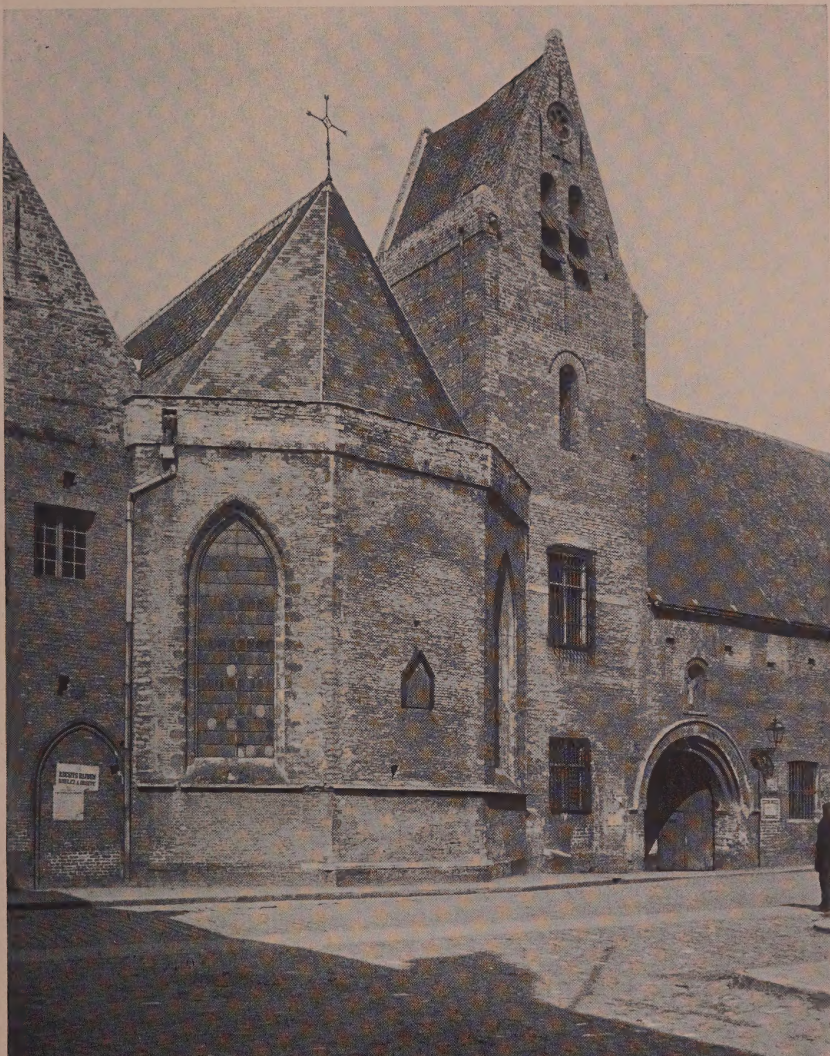
10. Tournai. Pont des Trous.



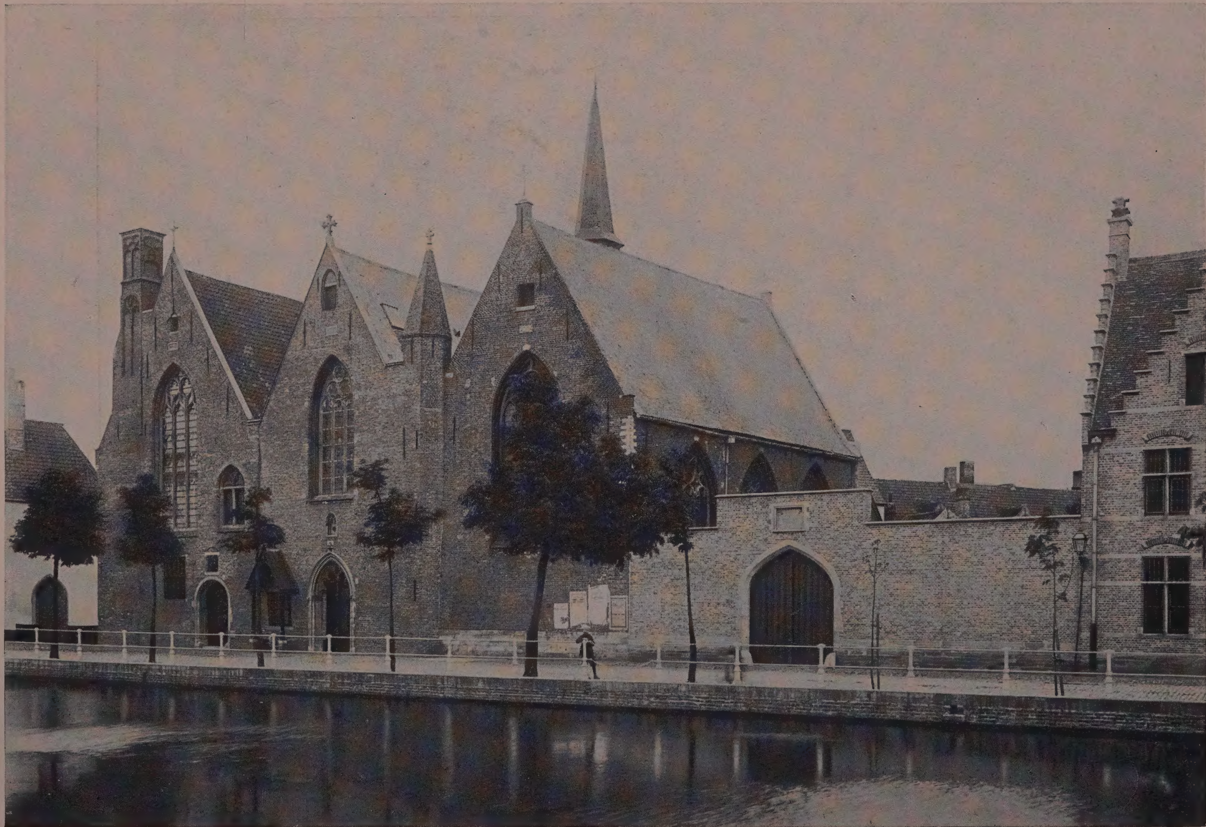
11. Gent. Das Grafenschloß. 1180



12. Gent. Das Grafenschloß.



13. Brügge. Das Johannishospital.



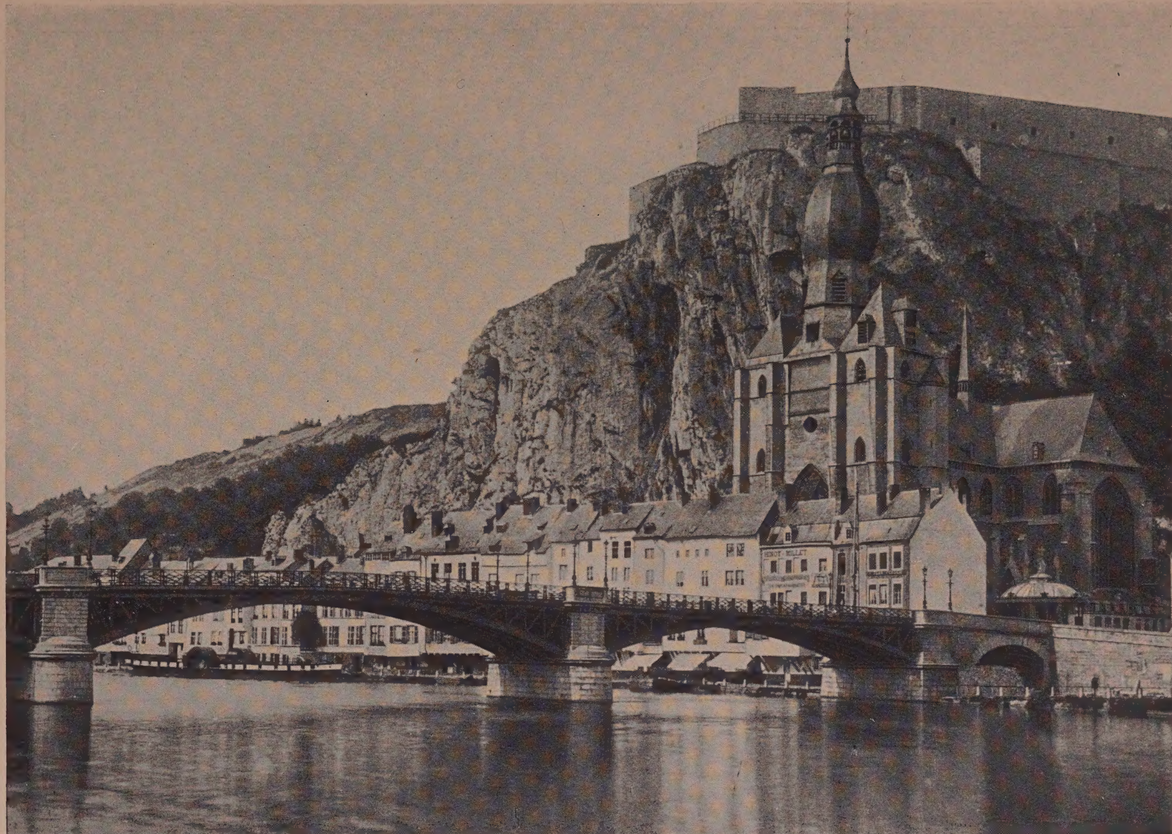
14. Brügge. Die Poterie.



15. Brügge. Der Beguinenhof.



16. Gent. Das ehemalige Dominikanerkloster mit der Michaelkirche. 1445-1673



17. Dinant. Die Liebfrauenkirche.



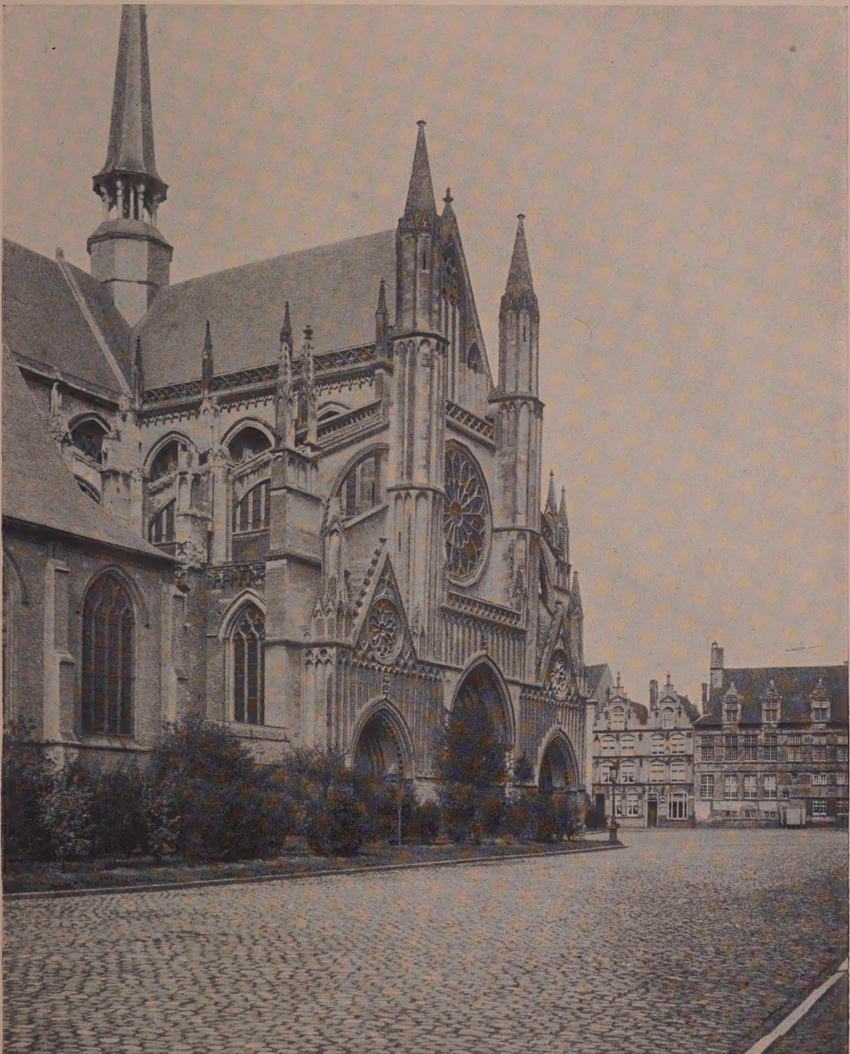
18. Dinant. Die Liebfrauenkirche.



19. Ypern. St. Martin.



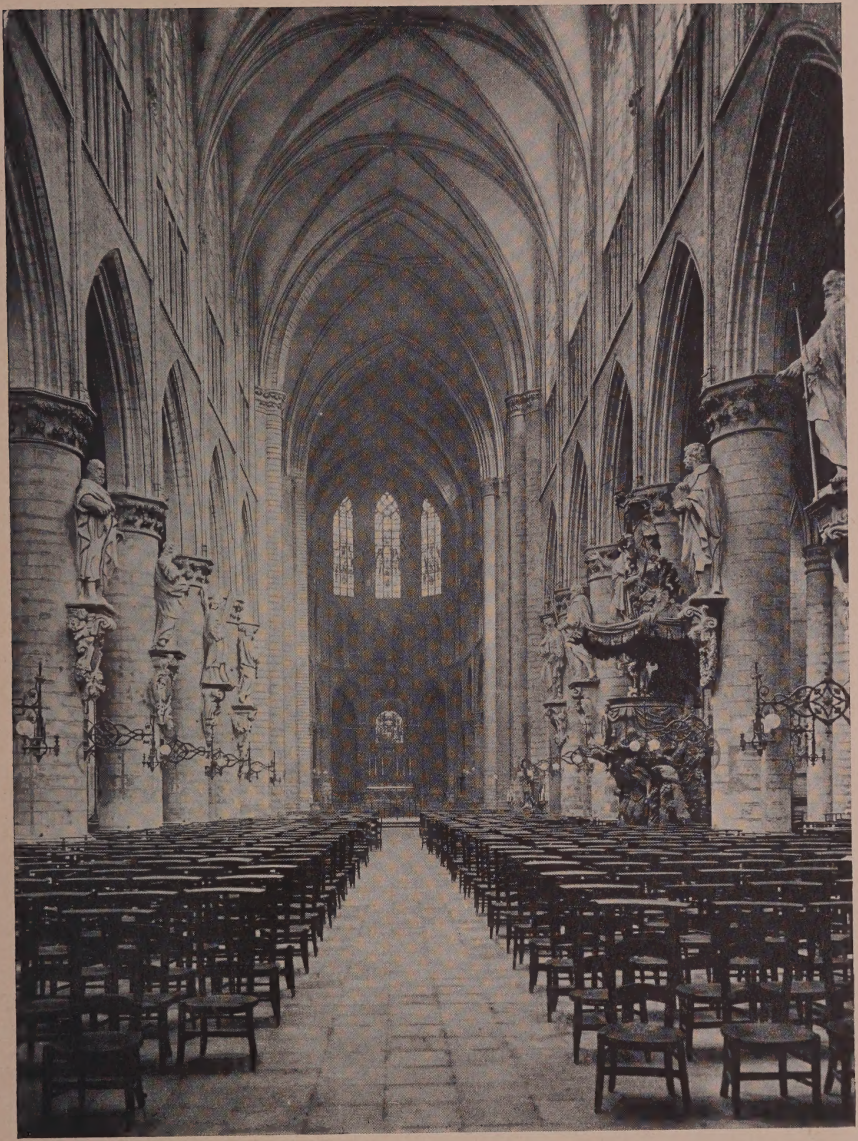
20. Ypern. St. Martin und Tuchhalle.



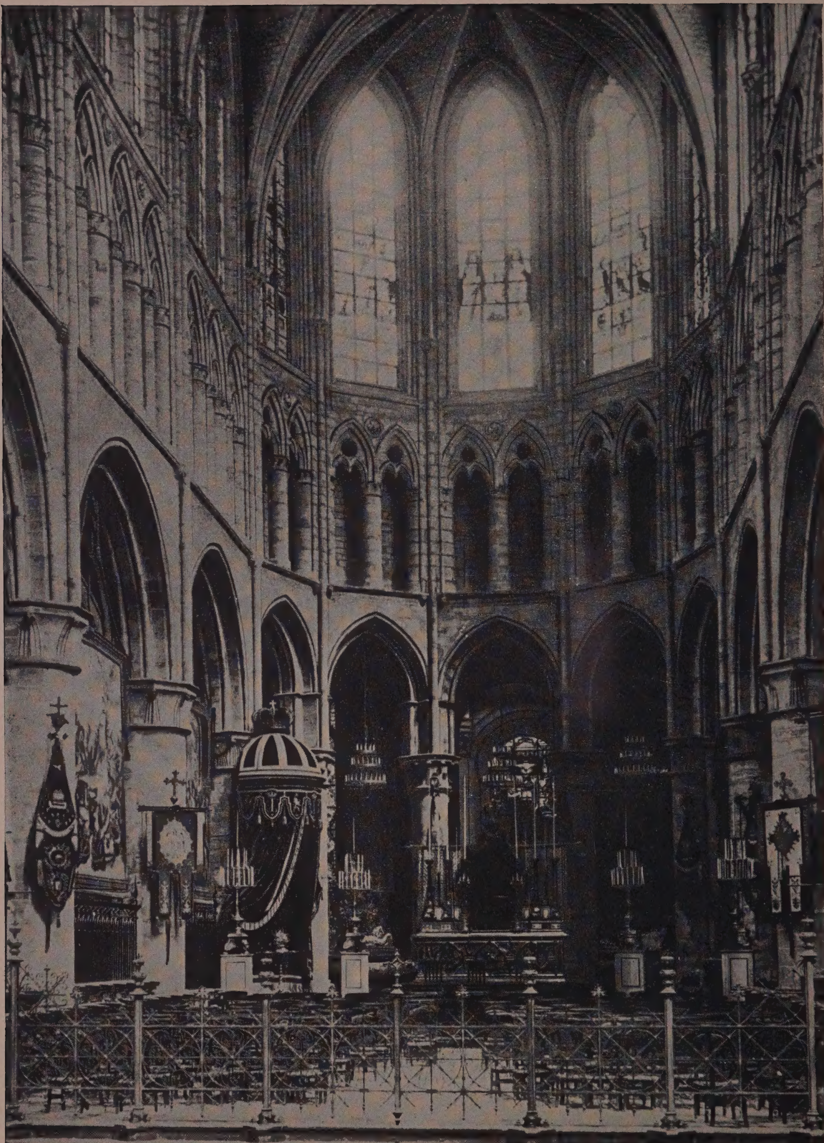
21. Ypern. St. Martin (Querhaus).



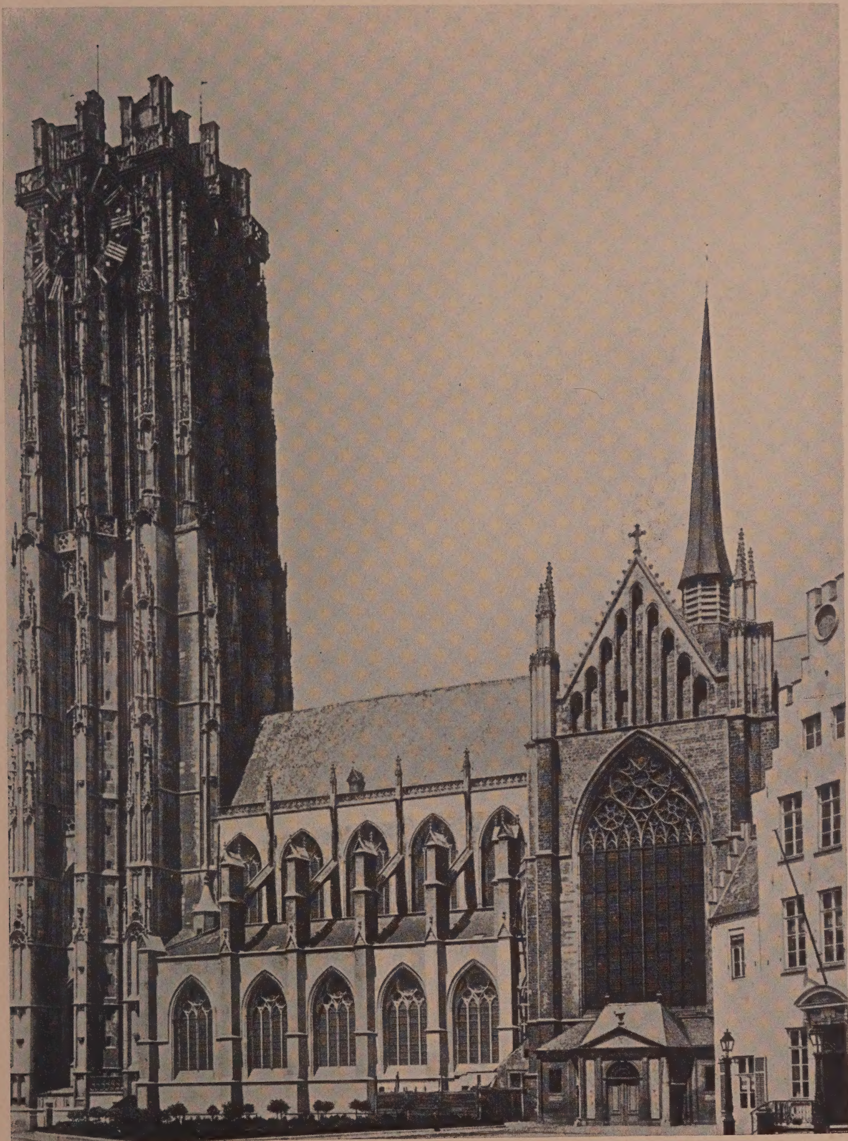
22. Brüssel. St. Gudula.



23. Brüssel. St. Gudula (Mittelschiff).



24. Brüssel. St. Gudula (Chor).



25. Mecheln. St. Romuald.



26. Mecheln. St. Romuald (Mittelschiff).



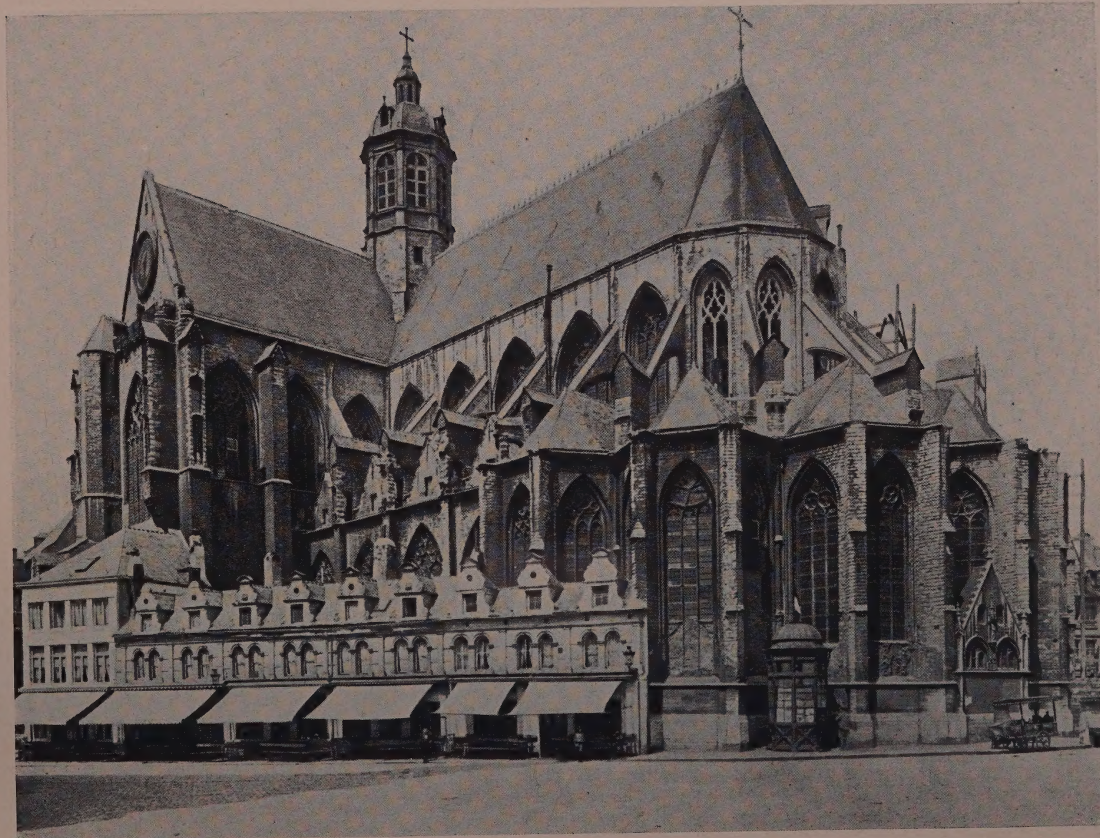
27. Antwerpen. Die Kathedrale unserer lieben Frau.



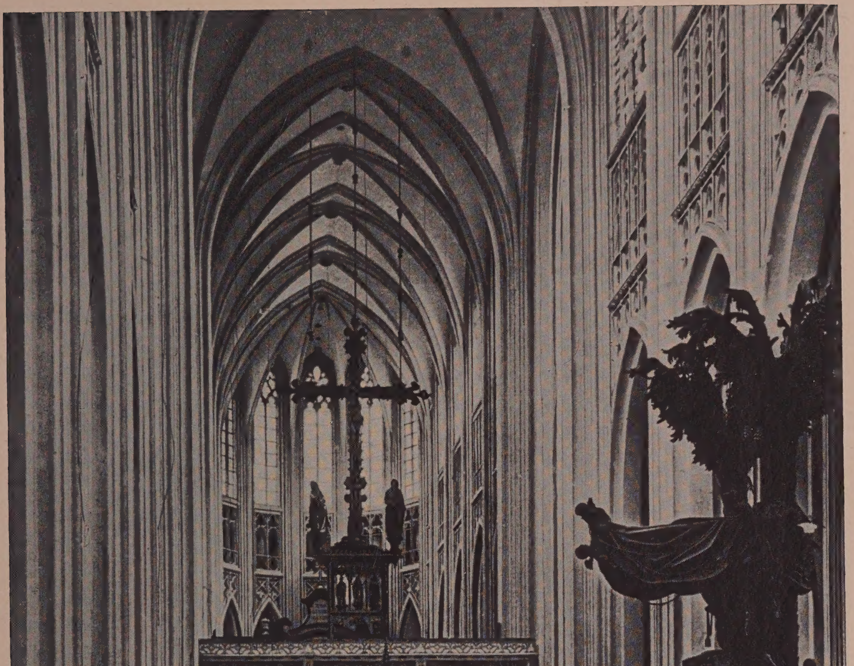

28. Antwerpen. Die Kathedrale unserer lieben Frau.



29. Antwerpen. Die Kathedrale (Langhaus).



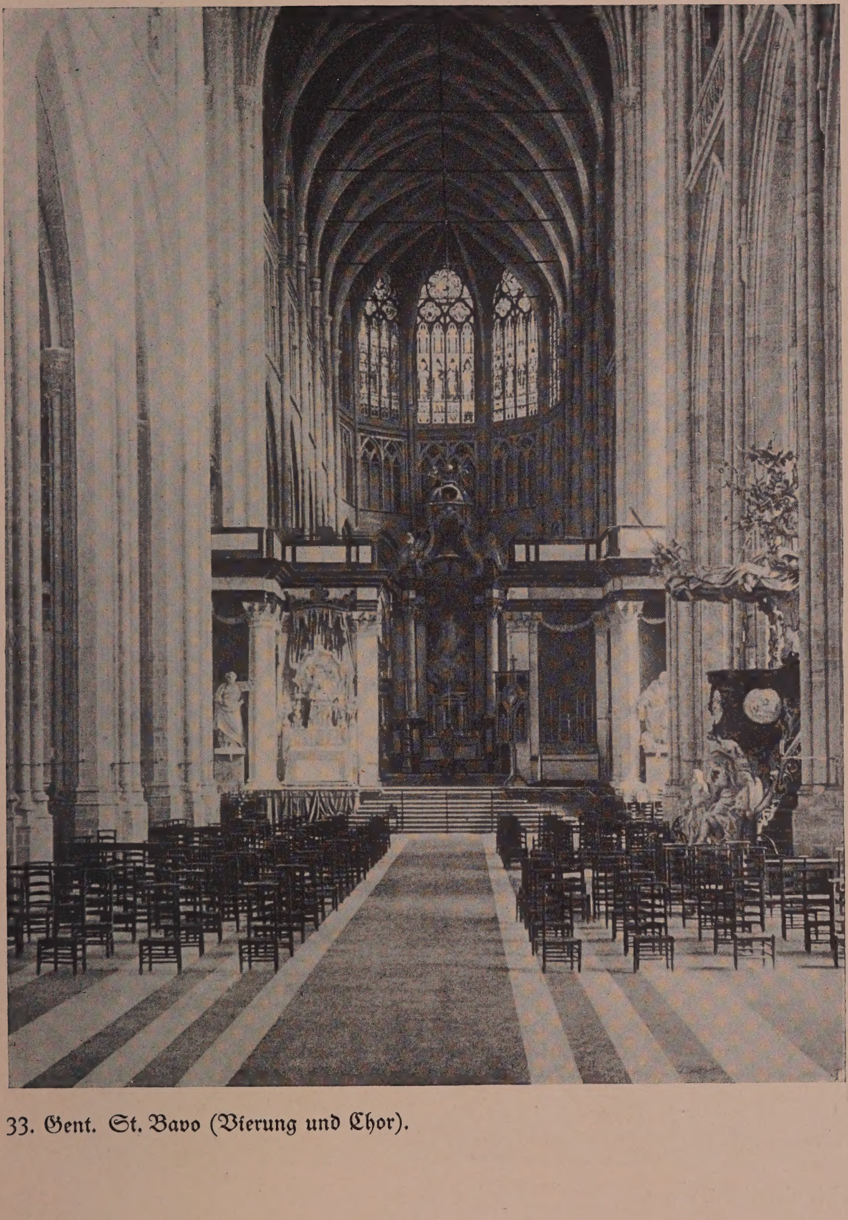
30. Löwen. St. Peter.



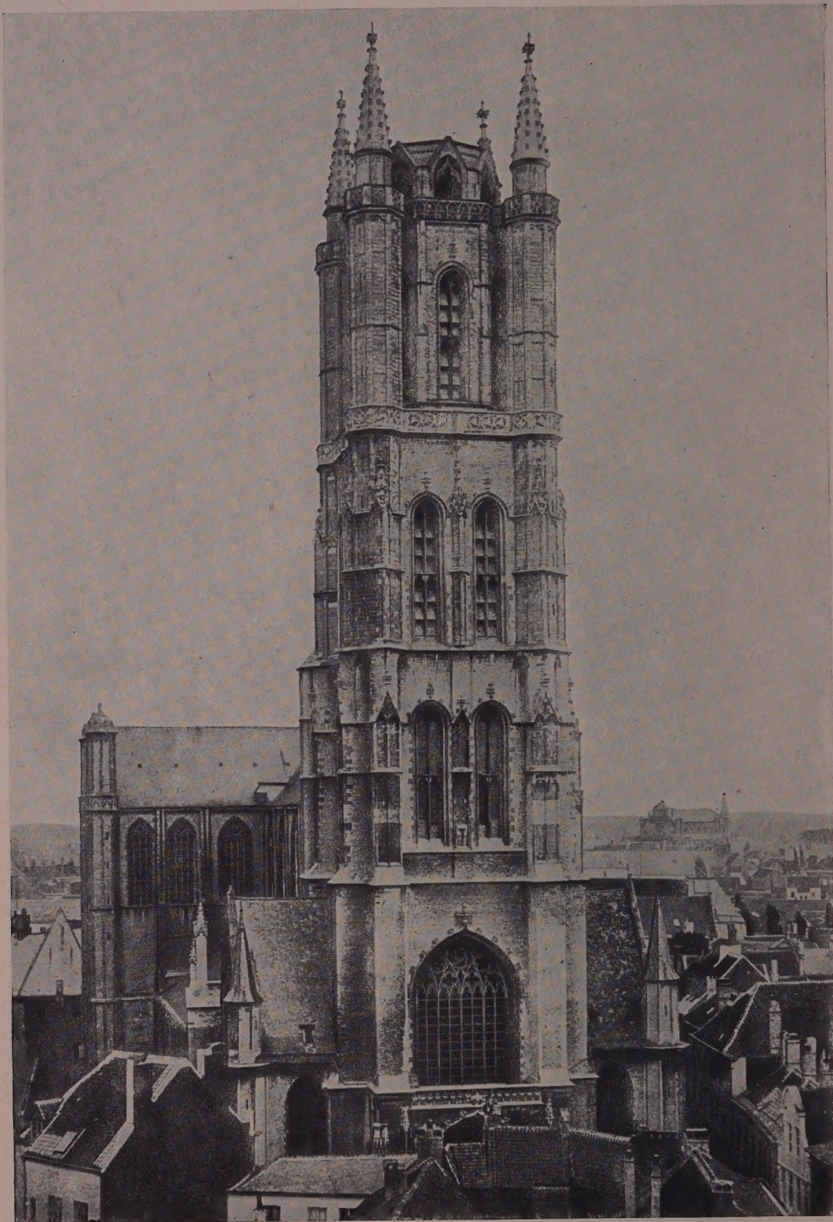
31. Löwen. St. Peter (Vierung und Chor).



32. Brüssel. Die Liebfrauenkirche auf dem Sandberg.



33. Gent. St. Bavo (Vierung und Chor).



34. Gent. St. Bavo.



35. Gent. St. Bavo.



36. Gent. St. Bavo und Belfried.




37. Brügge. Wollstraße und Tuchhalle.



38. Antwerpen. St. Paul.



39. Lüttich. St. Jakob (Hauptschiff und Chor).



40. Lüttich. Die Basilika St. Martin.



41. Lüttich. Der Hof des Justizpalastes.



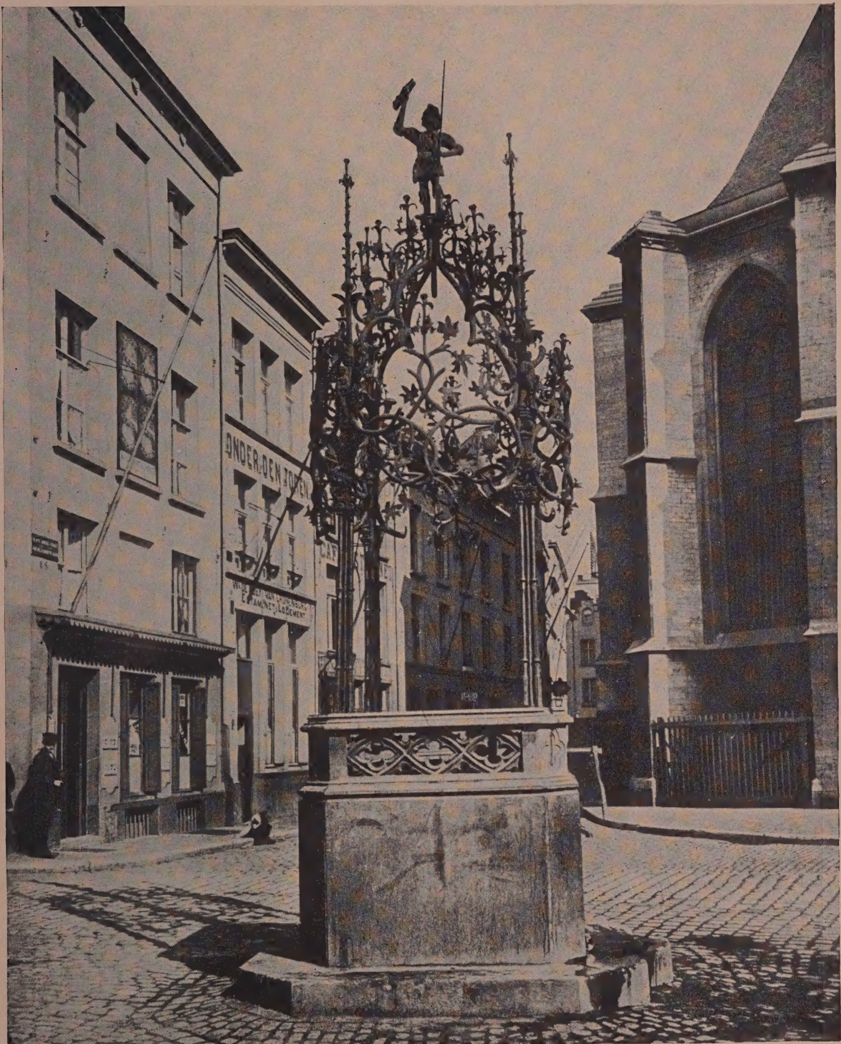
42. Lüttich. Der Hof des Justizpalastes.



43. Löwen. Eine Konsole des Rathauses.



44. Brügge. Grabmal der Herzogin Maria von Burgund. 1495-1502



45. Antwerpen. Der Brunnen auf dem Handschuhplatz.



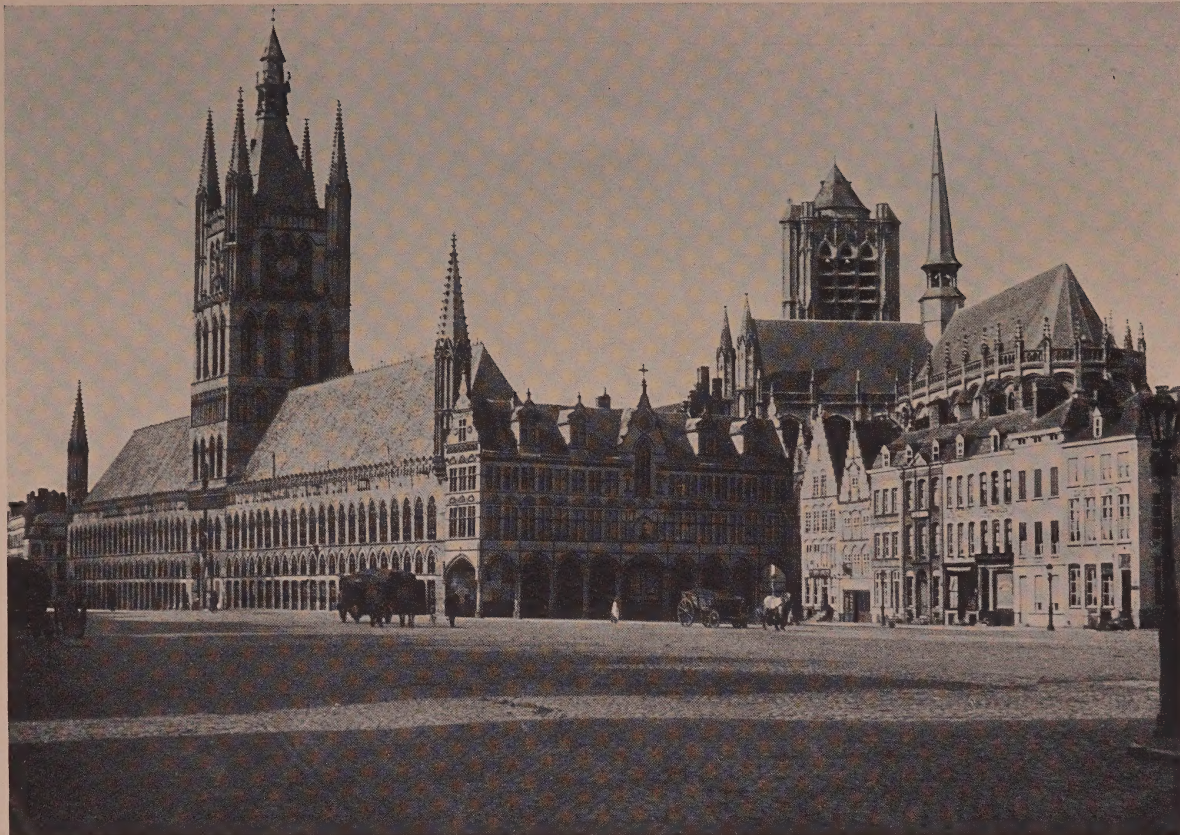
46. Ypern. Das Innere der Tuchhalle.



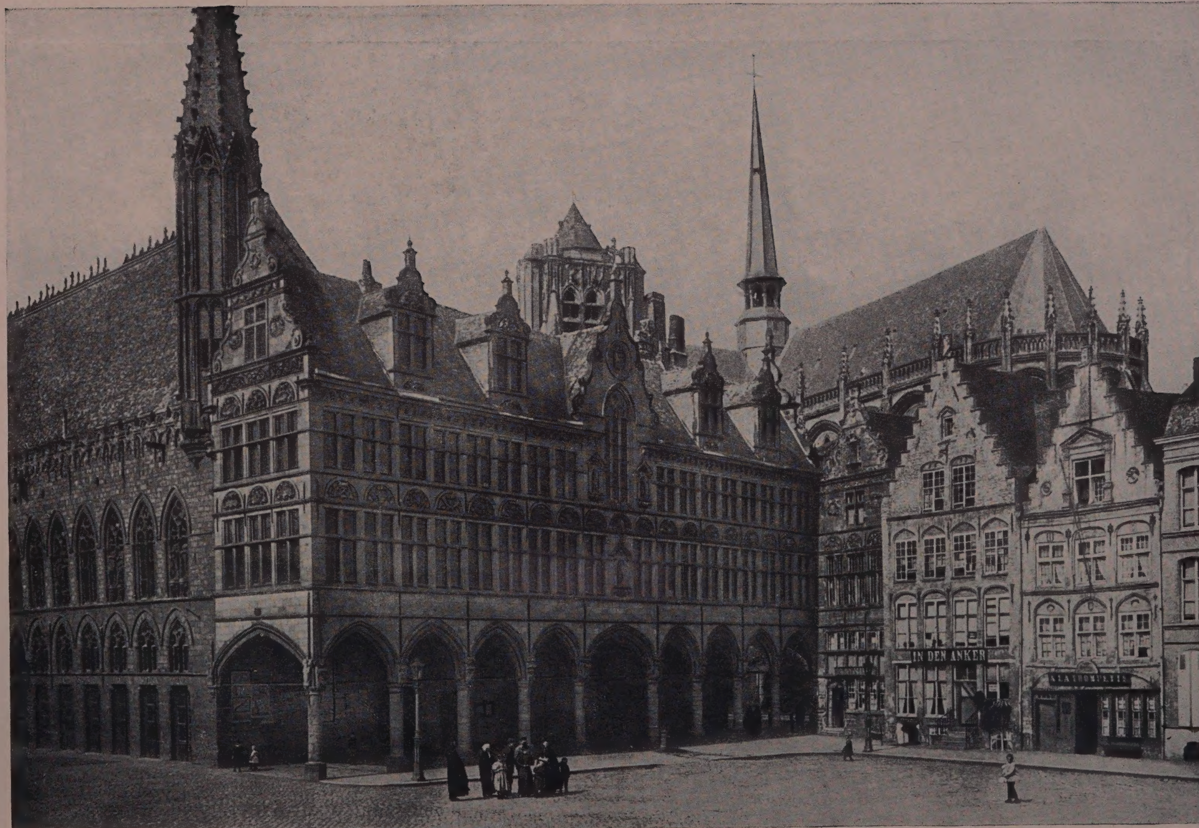
47. Löwen. Die Universität.




48. Tournai. Der Belfried.



49. Ypern. Die Tuchhalle.




50. Ypern. Das „Nieuwerk" an der Ostseite der Tuchhalle.



51. Brügge. Die Halle.



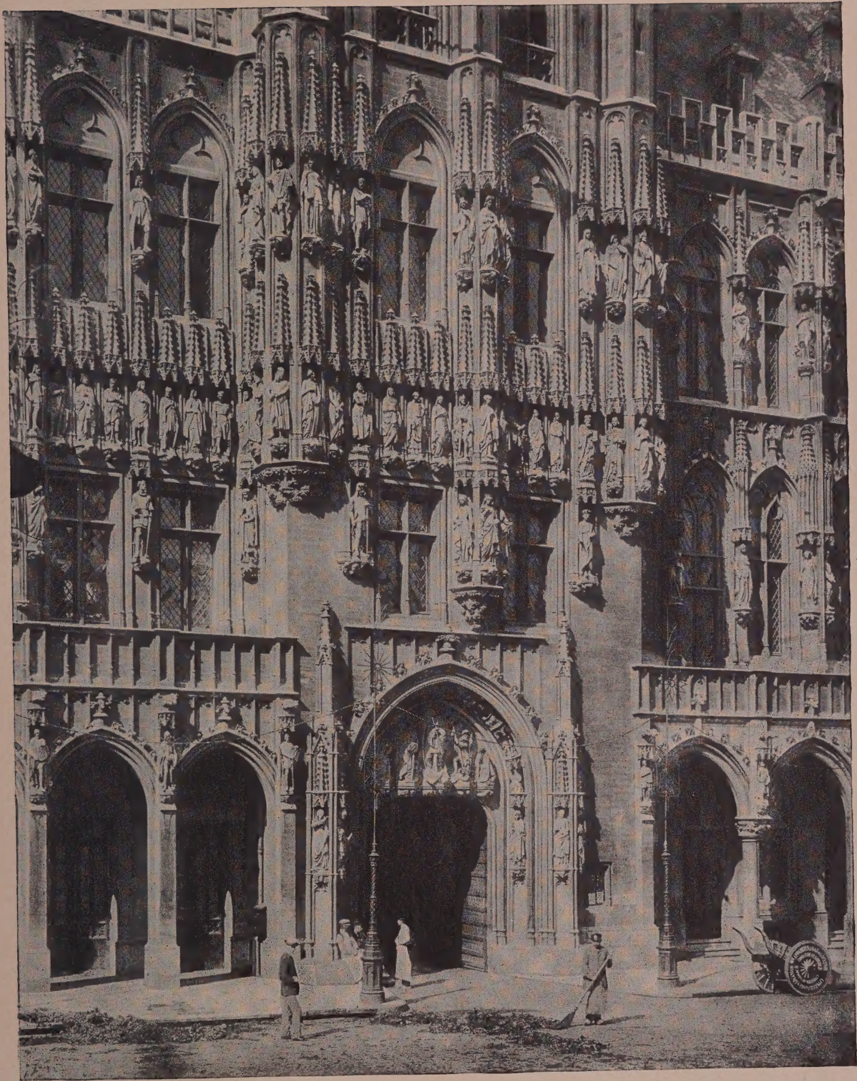
52. Brügge. Die vlämische Straße und die Halle.



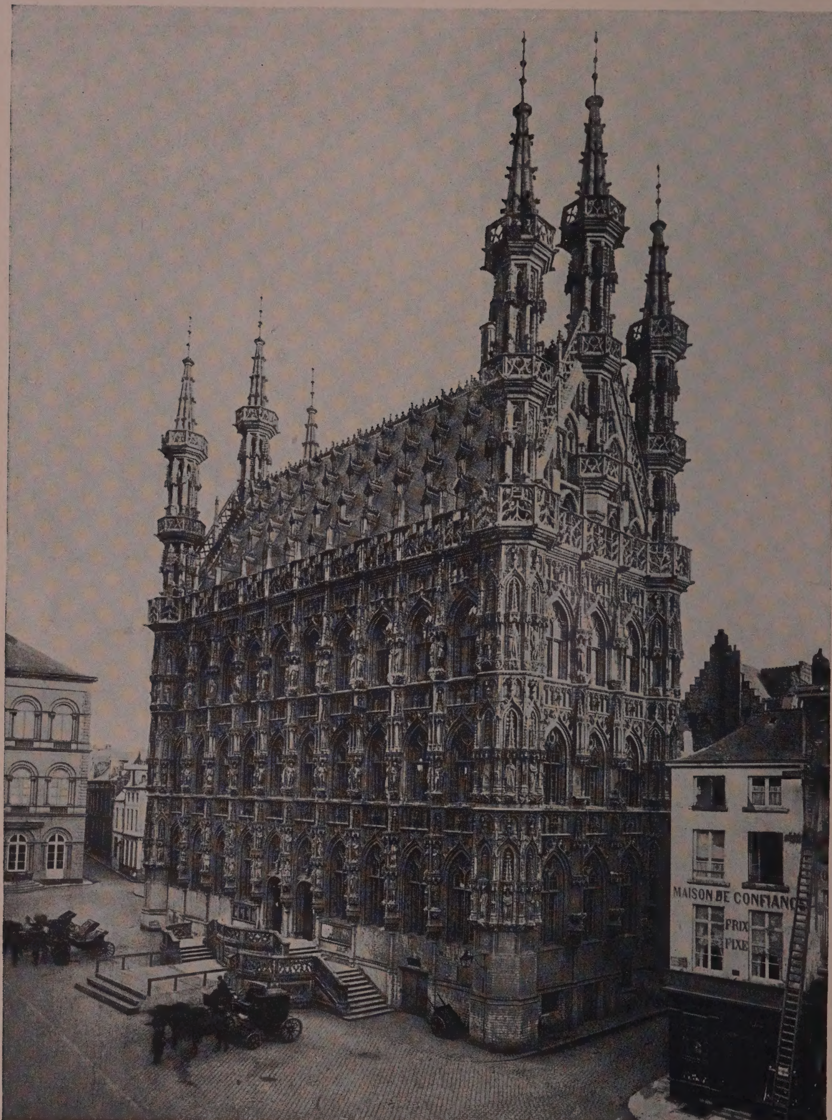
53. Brügge. Die Halle (Hofansicht).



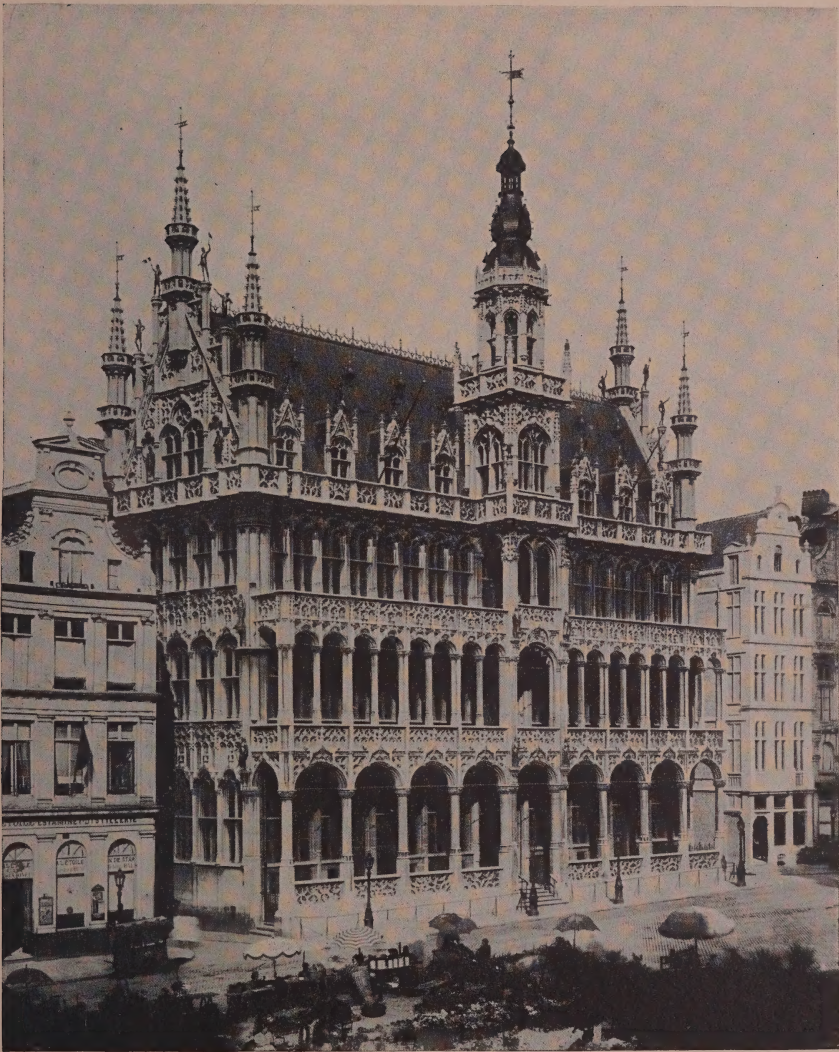
54. Brüssel. Das Rathaus.



55. Brüssel. Stirnseite des Rathauses.



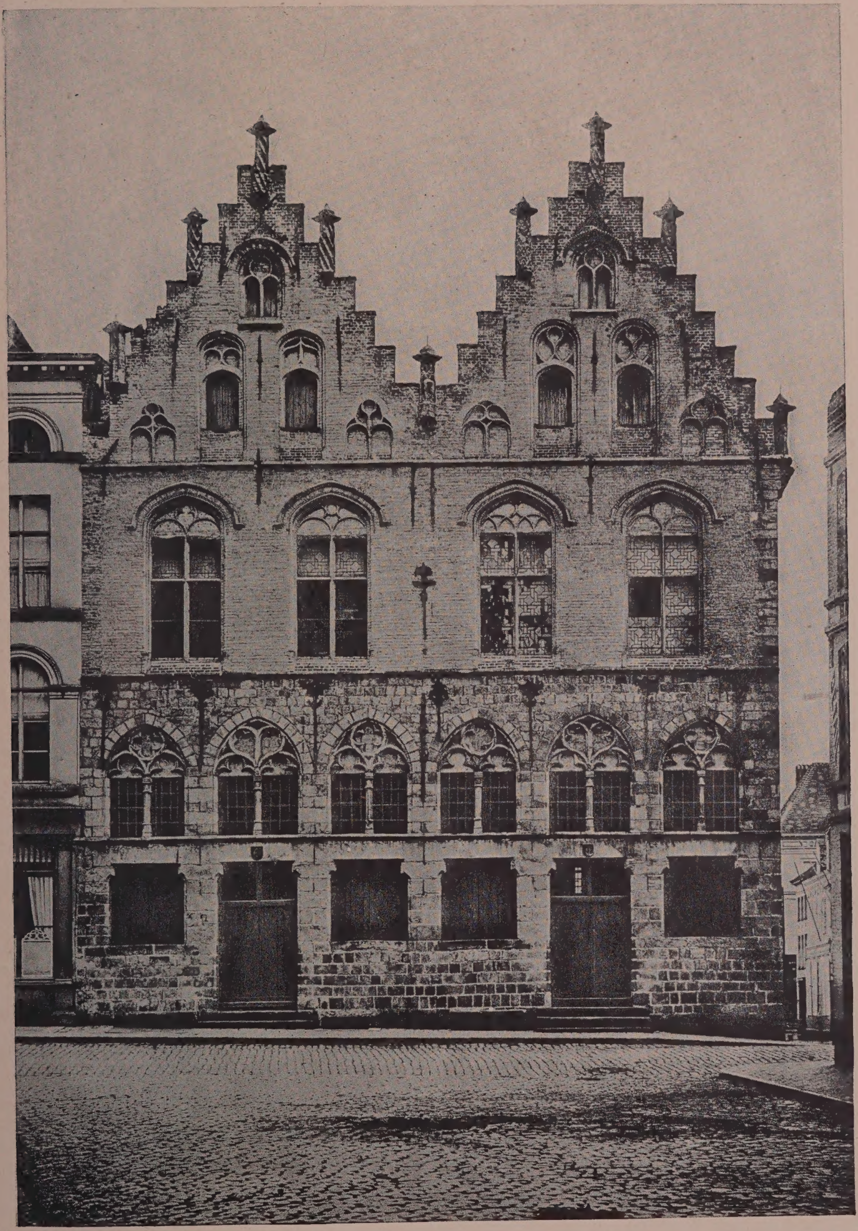

56. Löwen. Das Rathaus.



57. Brüssel. Das Brothaus.



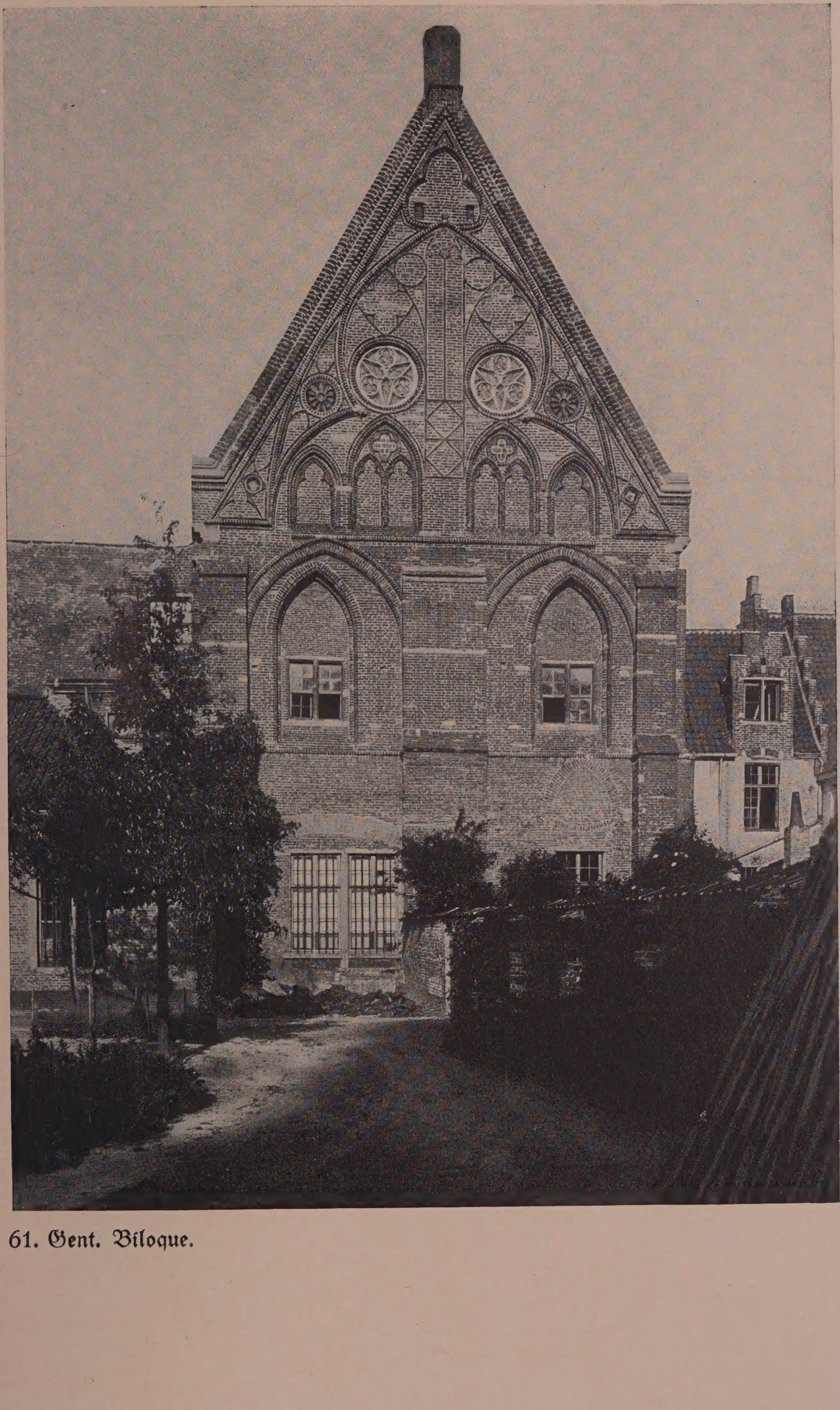

58. Gent. Die alte Fleischhalle.



59. Ypern. Die alte Fleischhalle.



60. Antwerpen. Die alte Fleischhalle.



61. Gent. Biloque.



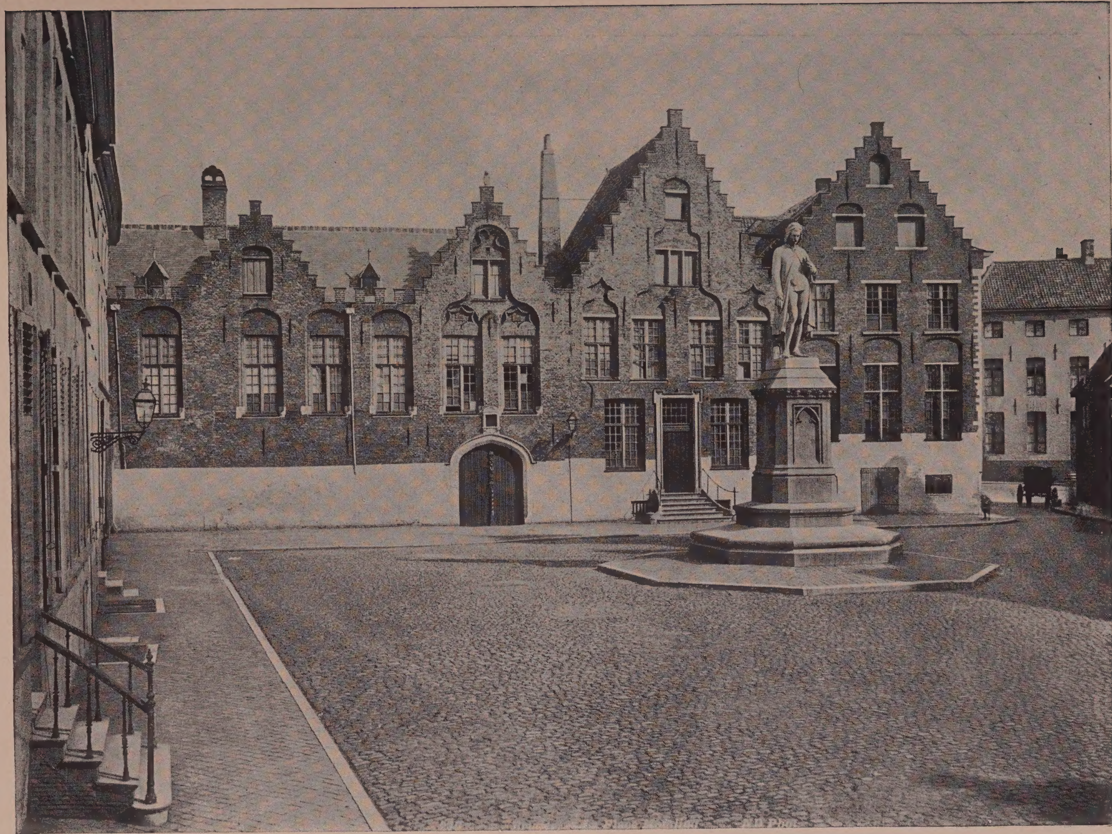
62. Brügge. Grüner Quai.



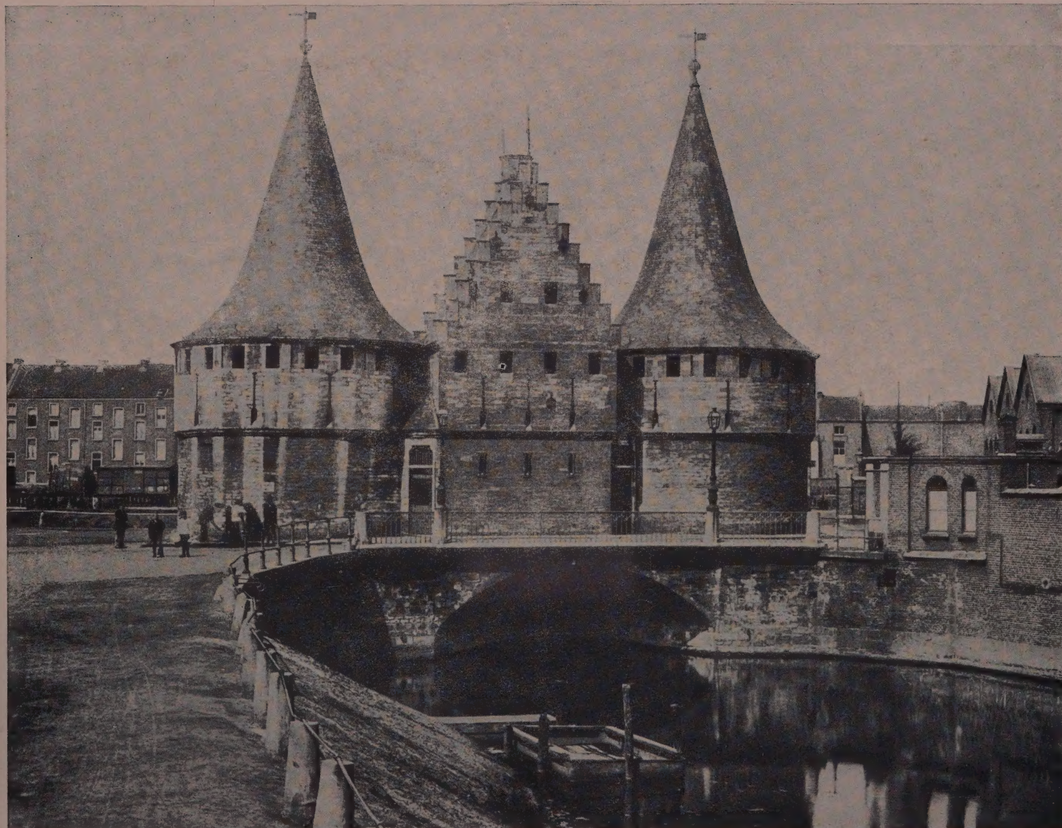
63. Brügge. Quai des Marbriers (Rückseite des Rathauses und der französischen Botschaft).



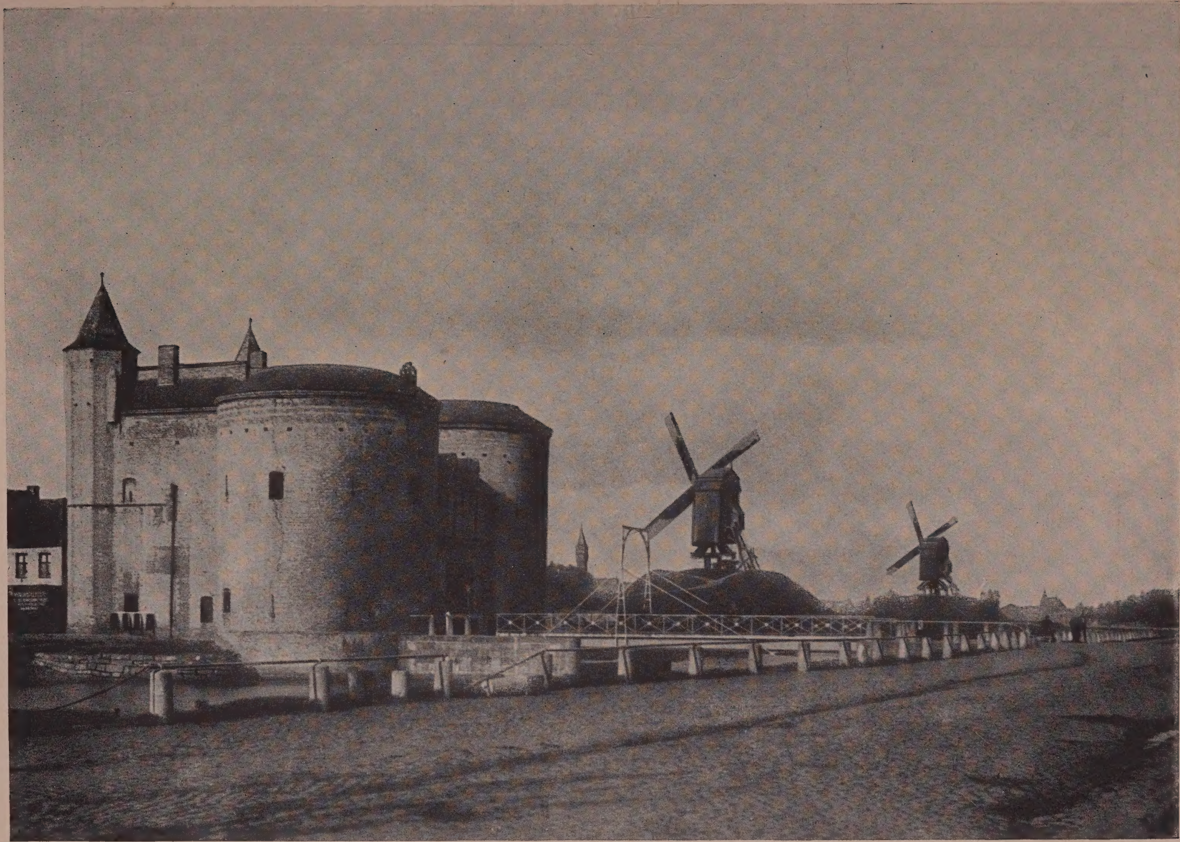
64. Brügge. Die Beguine.



65. Brügge. Memlingplatz.



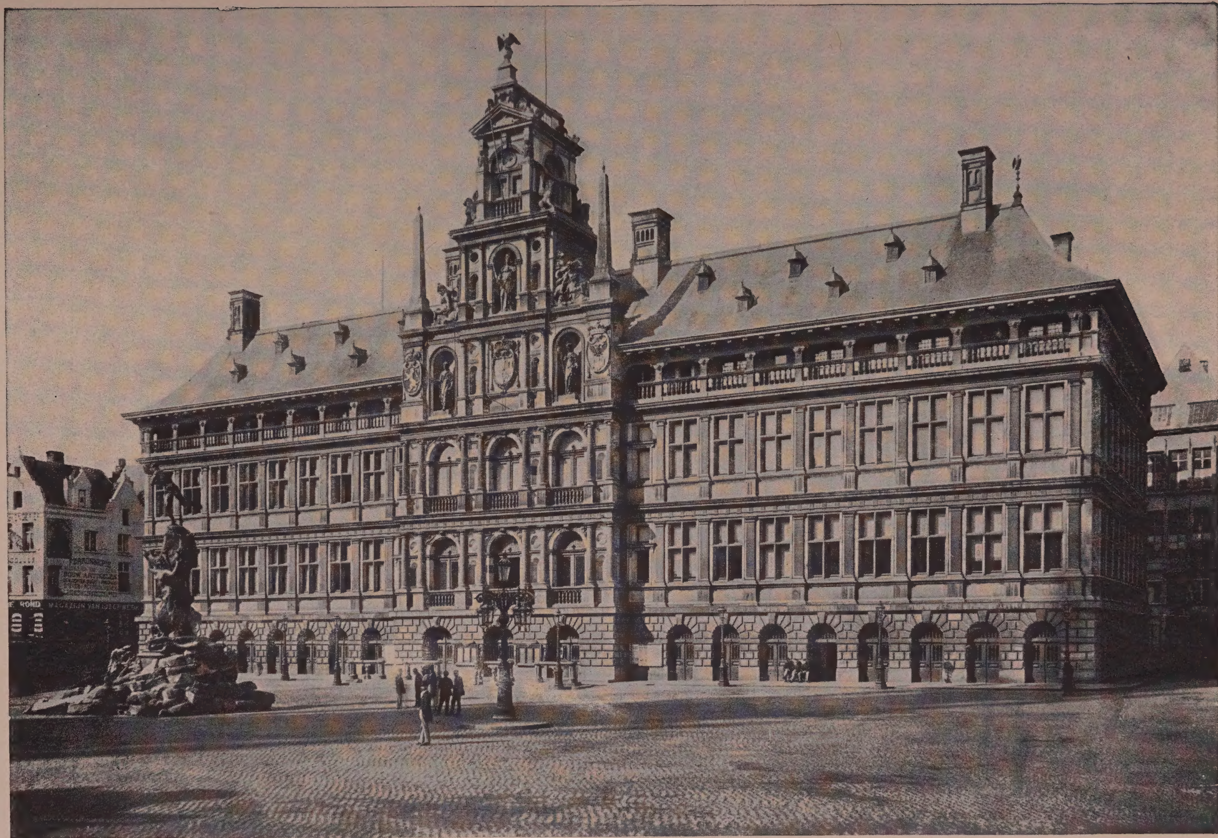
66. Gent. Der Rabot.



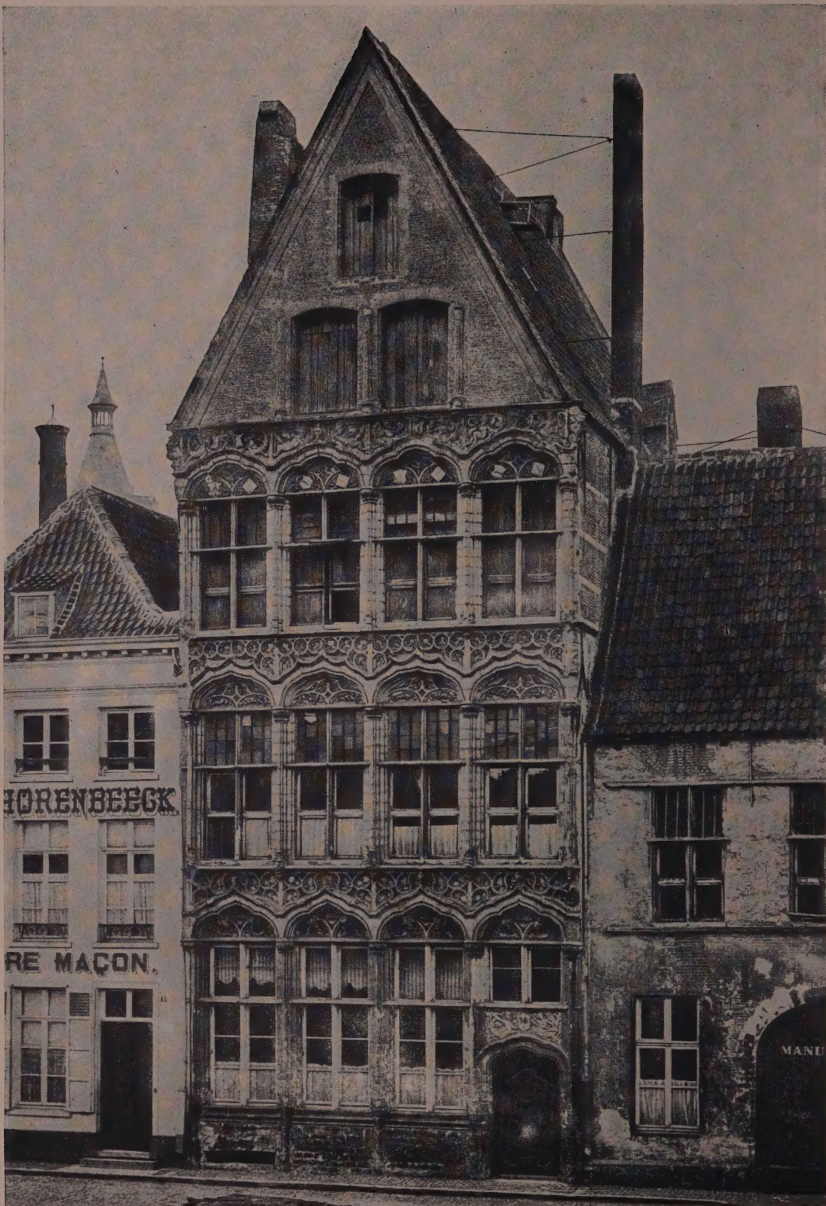
67. Brügge. Das Heilig-Kreuz-Tor.



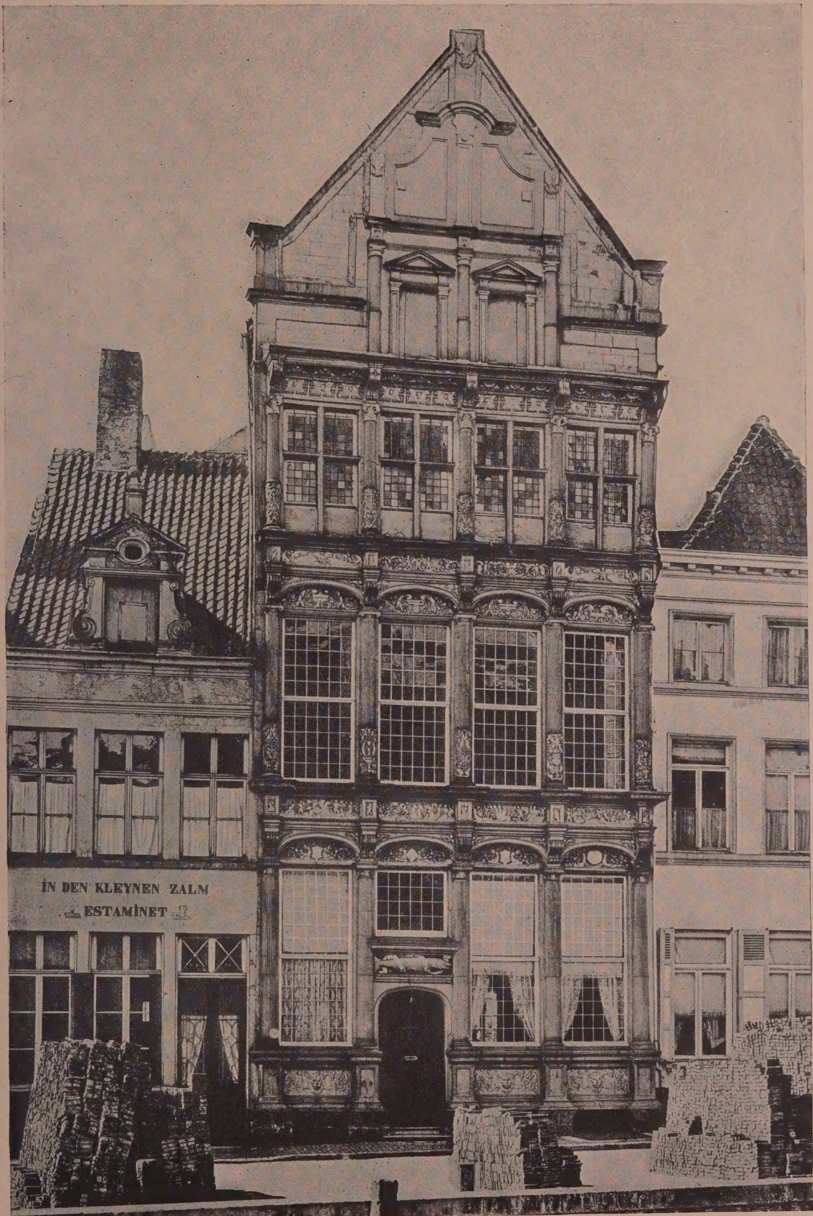
68. Brügge. Stadthaus, Stadtkanzlei, Kapelle des hl. Blutes.



69. Antwerpen. Das Rathaus. 1561–65




70. Mecheln. Haus der Fischerzunft.




71. Mecheln. Das Fischerzunfthaus „Der große Salm“. 1530–34



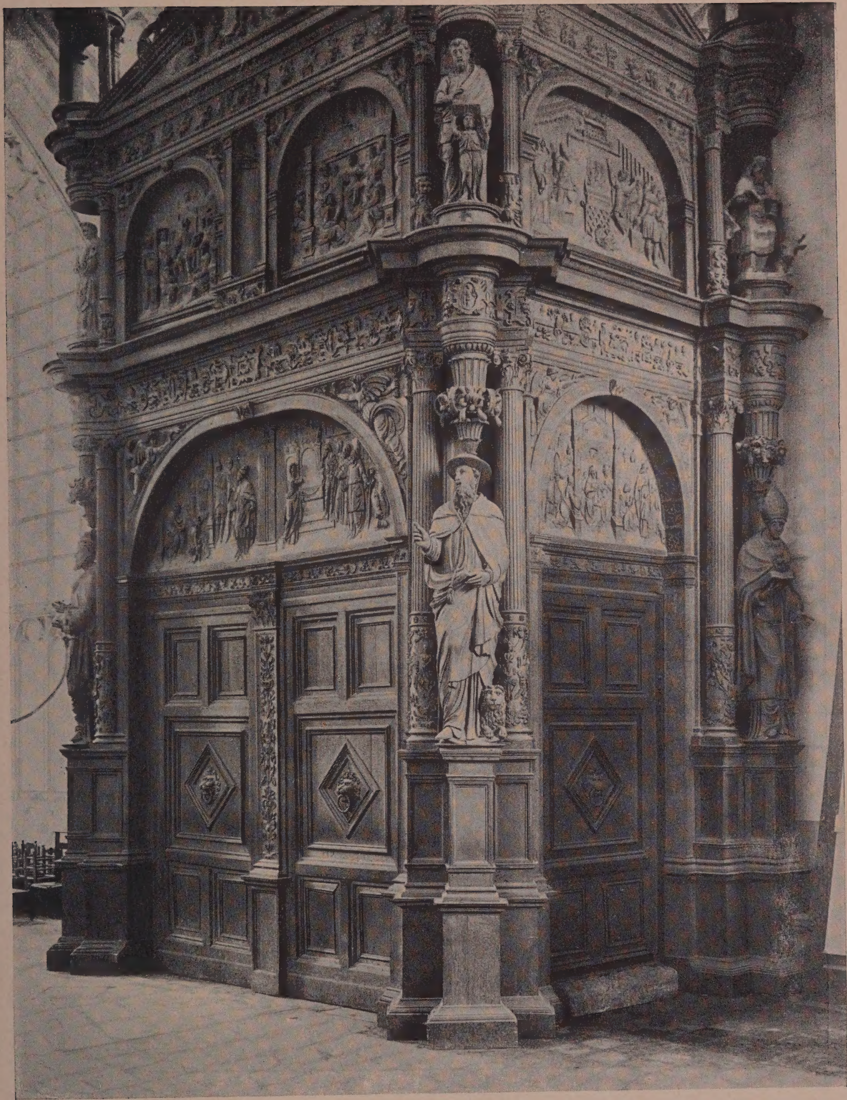

72. Antwerpen. Korporationshaus von 1644.




73. Antwerpen. Das spanische Haus.



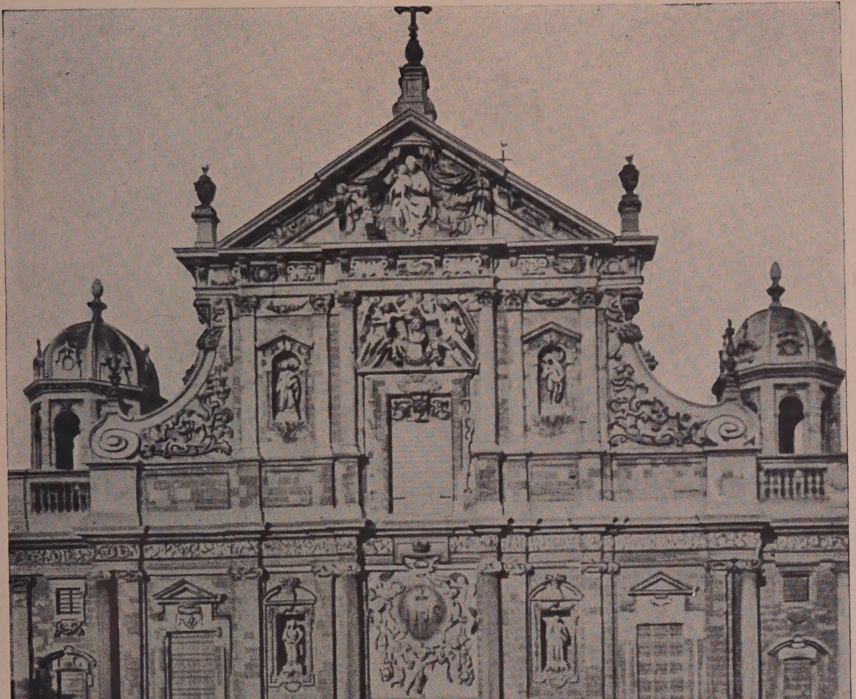
74. Gent. Das Stadthaus. 1595-1620



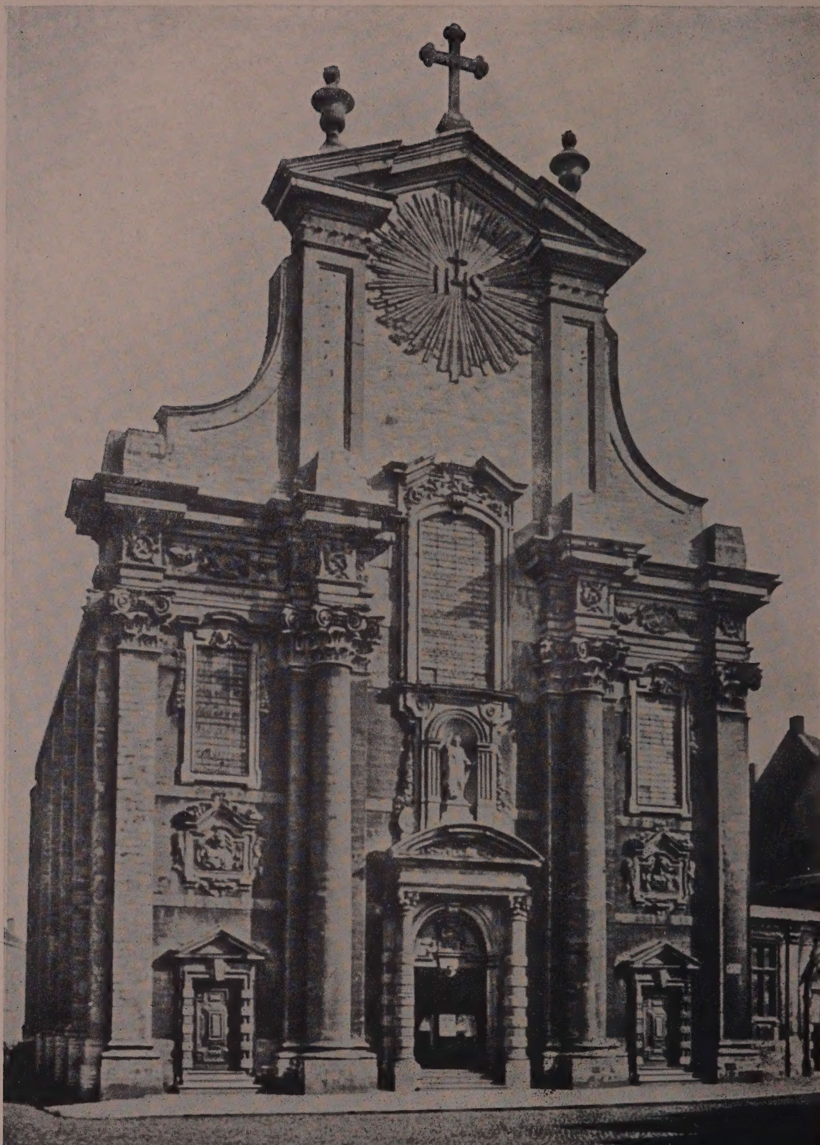
75. Löwen. Renaissanceportal in der Peterskirche.



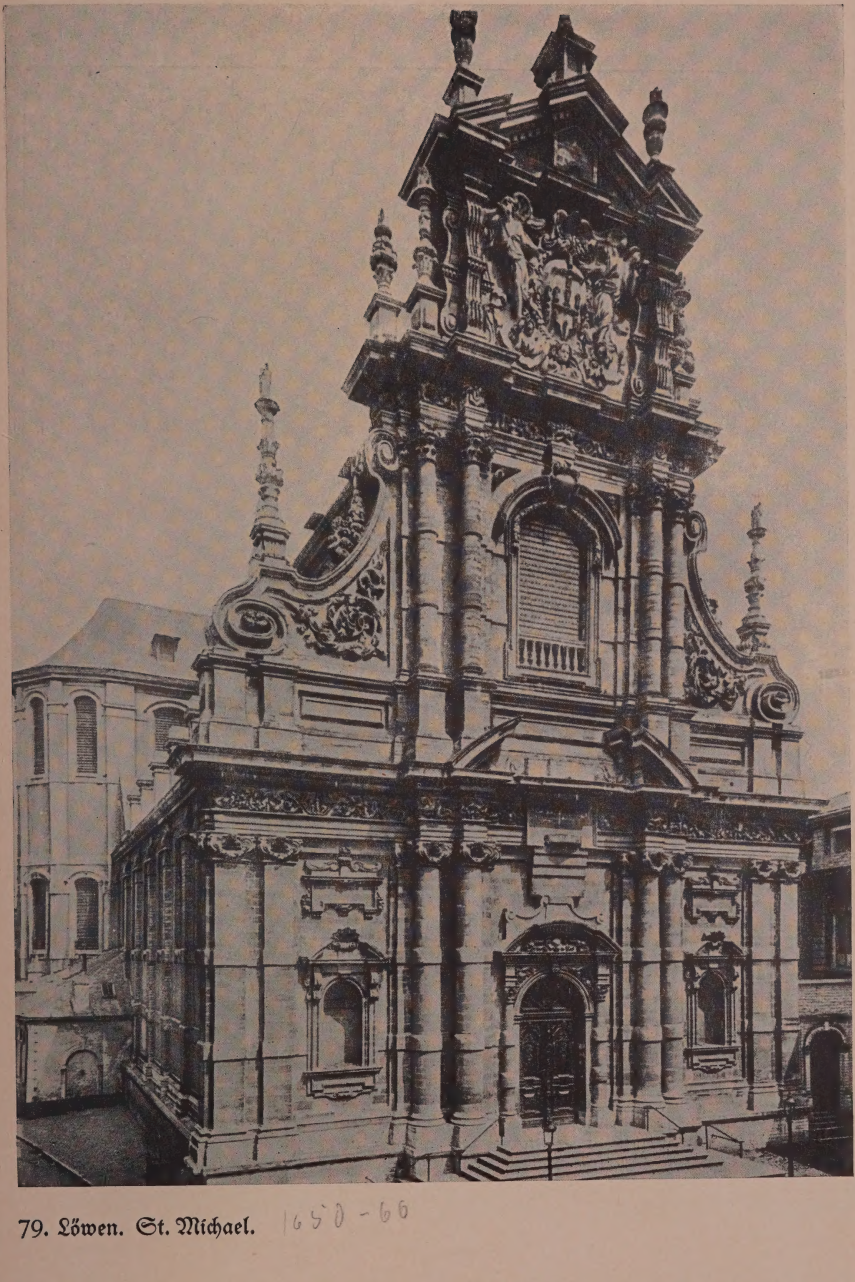
76. Antwerpen. Die Jesuitenkirche nach dem Gemälde von Seb. Francr.



77. Antwerpen. Die Jesuitenkirche.



78. Mecheln. Die Peterskirche. 1709



79. Löwen. St. Michael. 1650-66



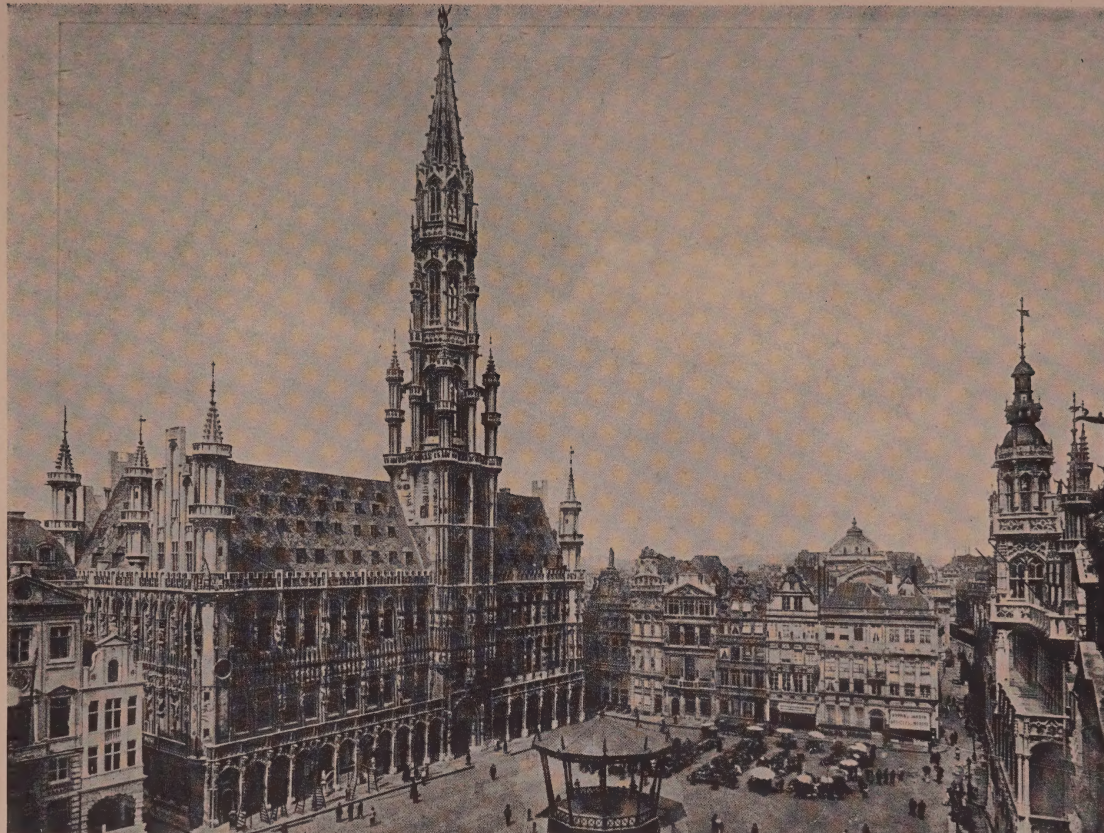
80. Namur. Die ehemalige Jesuitenkirche St. Loup. 1621-23



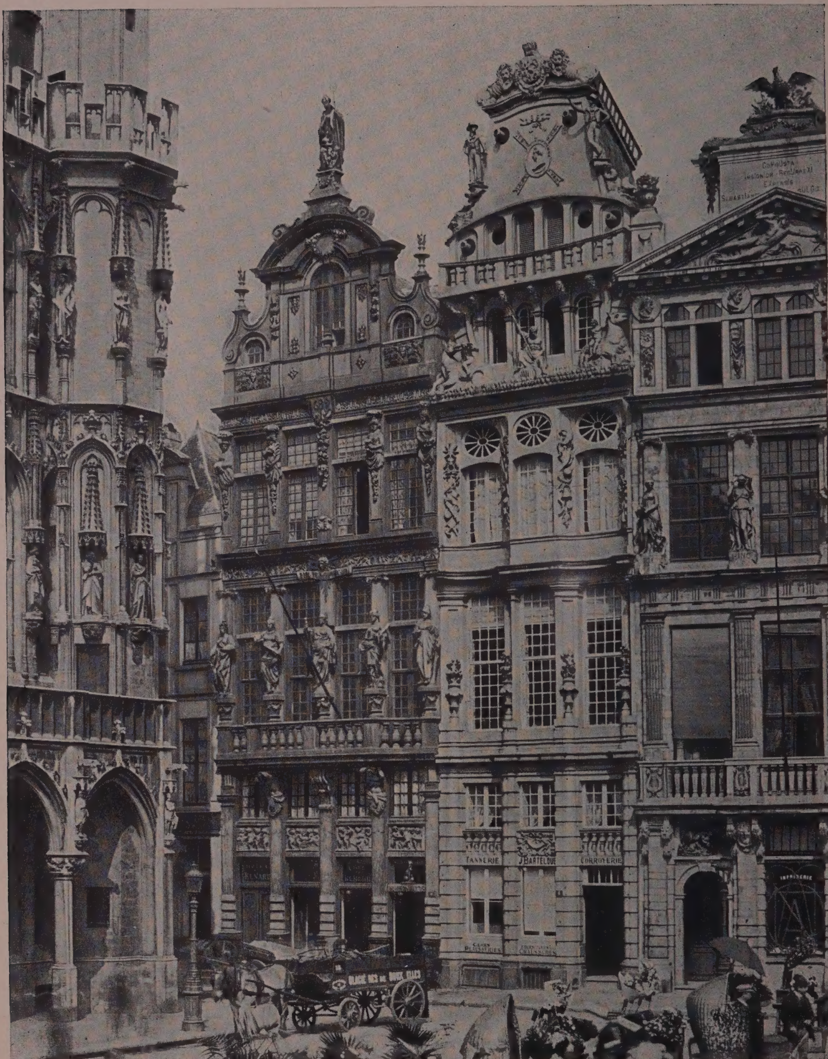
81. Gent. Die Peterskirche.



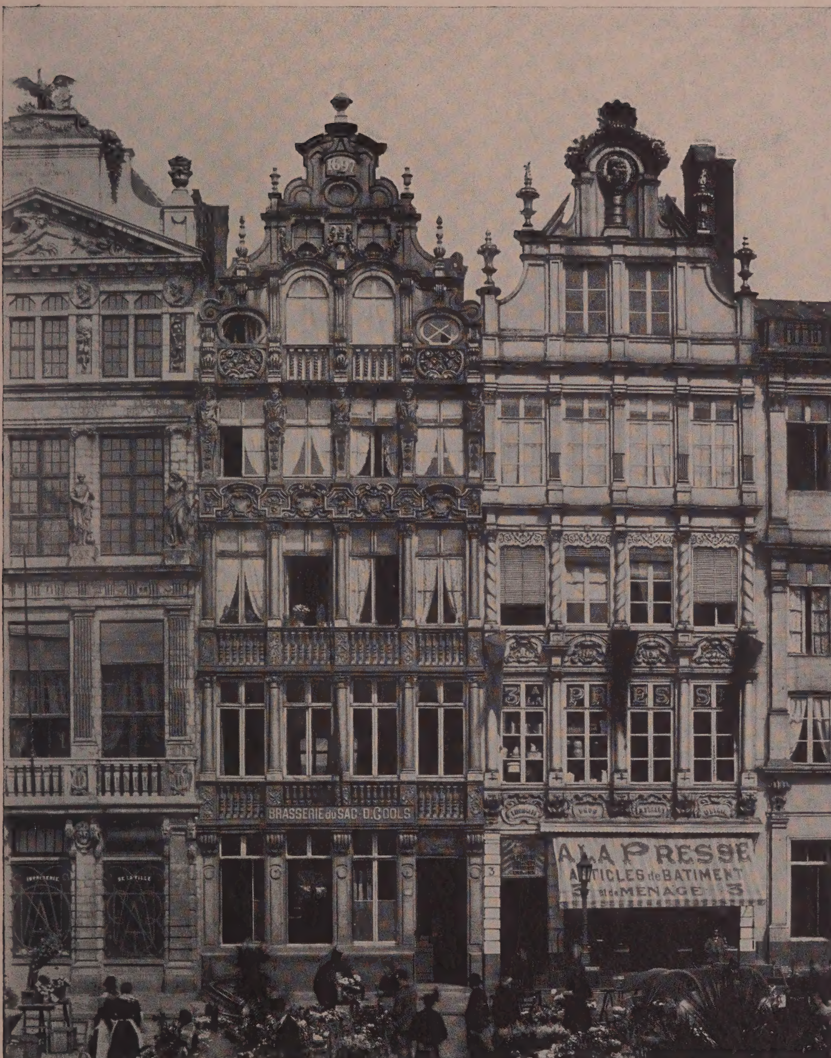
82. Antwerpen. Das Rubenshaus. 1611



83. Brüssel. Der Marktplatz.



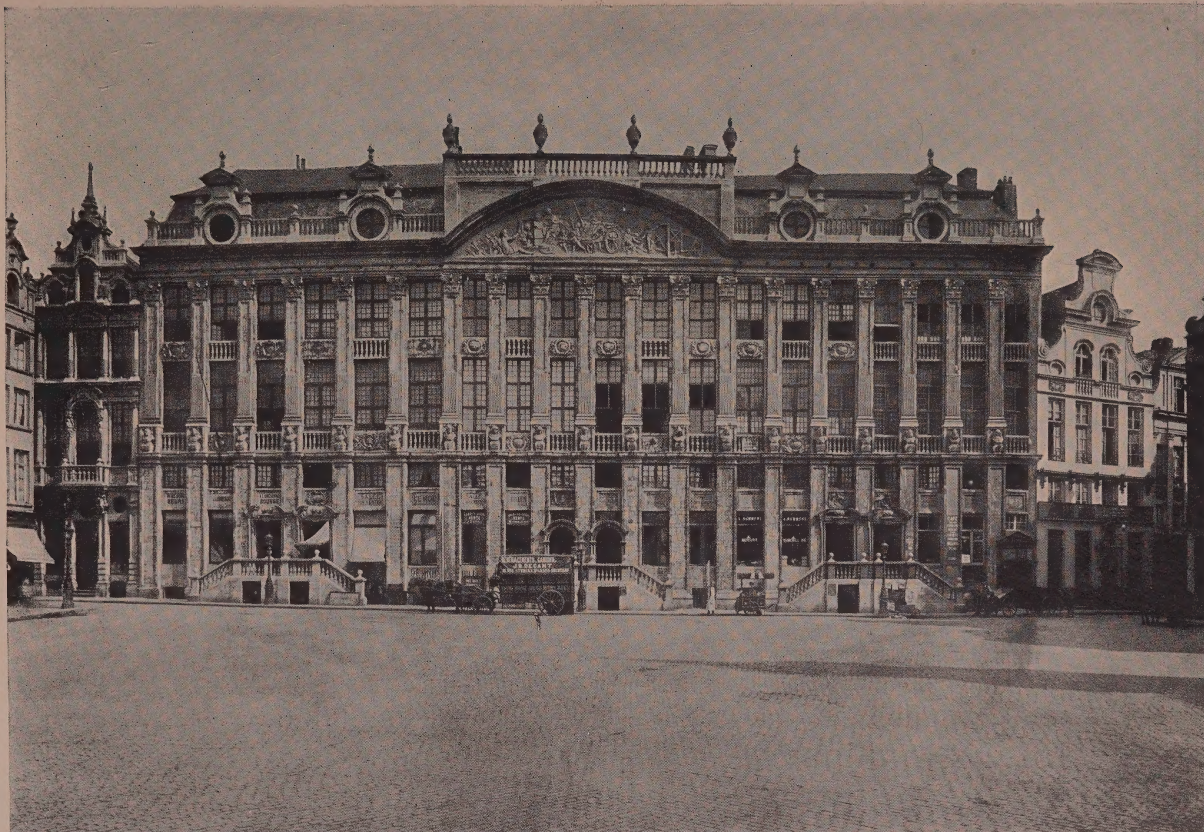
84. Brüssel. Gildenhäuser auf dem Markt.




85. Brüssel. Gildenhäuser auf dem Markt.



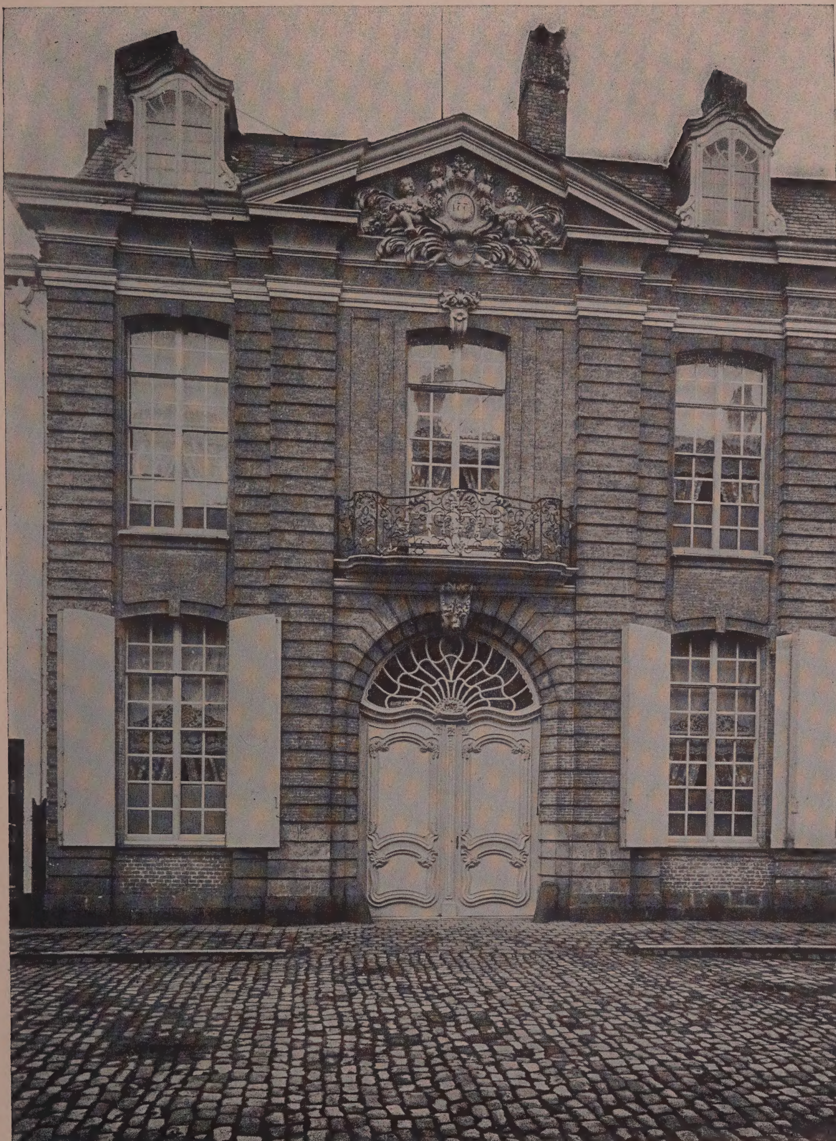

86. Brüssel. Das Brauerhaus auf dem Markt. 1752



87. Brüssel. Das vlämische Haus auf dem Markt.



88. Antwerpen. Der Königliche Palast. 1745



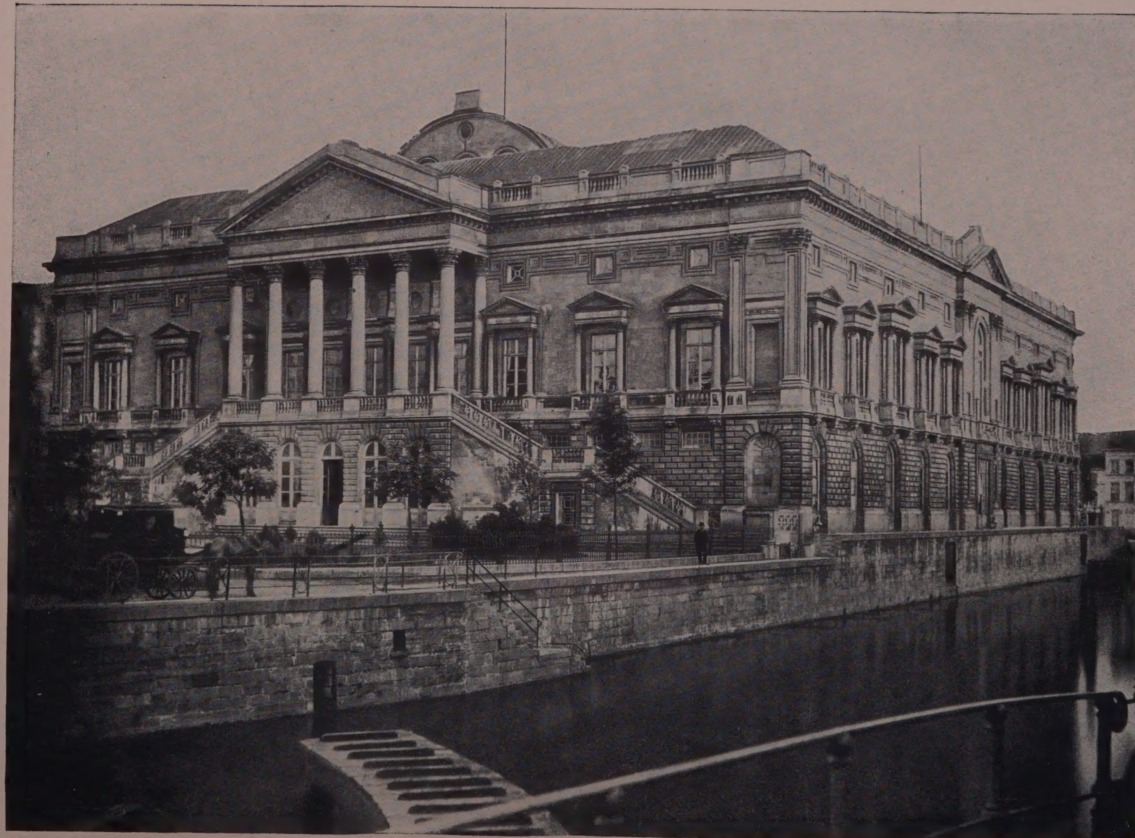
89. Ypern. Das Merghelynckſche Haus. 1777



90. Brüssel. Das Parlament.



91. Brüssel. Die Börse.



92. Gent. Der Justizpalast.



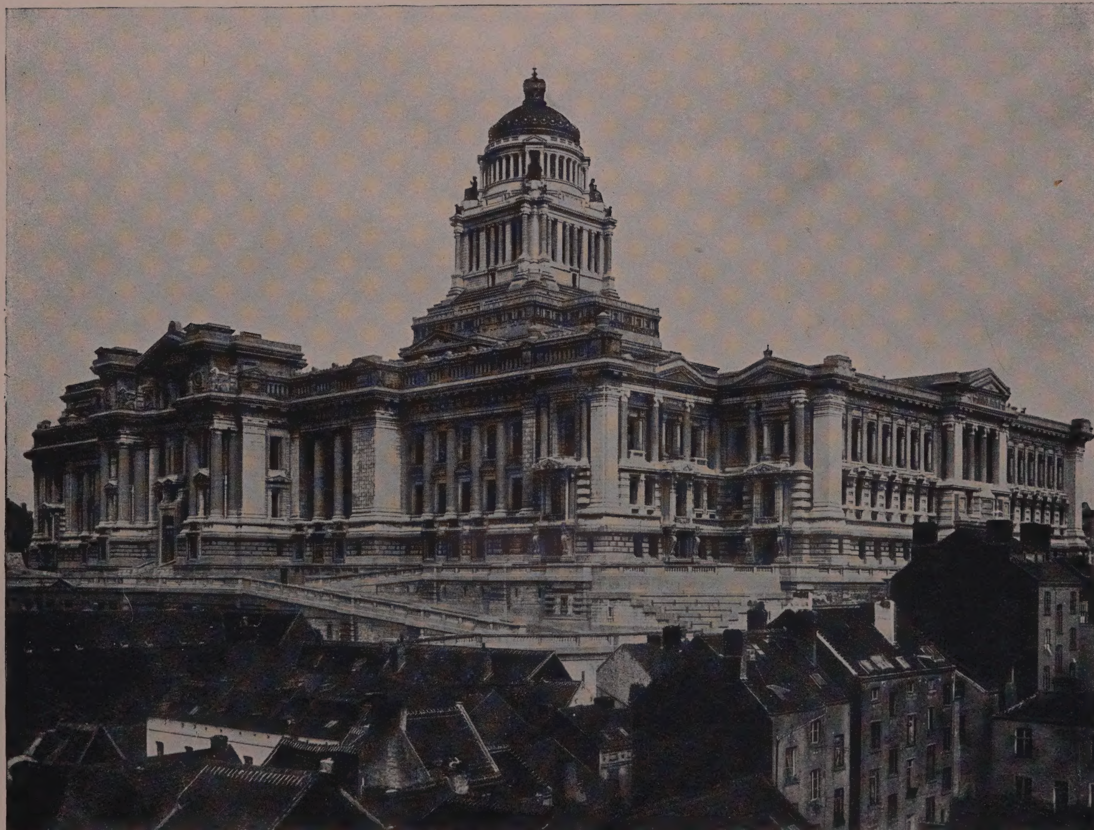
93. Antwerpen. Die neue Börse.



94. Brüssel. Die Kirche von Laeken.



95. Brügge. Der Bahnhof.



96. Brüssel. Der Justizpalast.

# Sach- und Namenverzeichnis

# Inhalt



Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig